Tarifa Postal Reducida 331

REVISTA

DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA EN AMERICA LATINA

No. 5 VOLUMEN 2 — 1980


Red

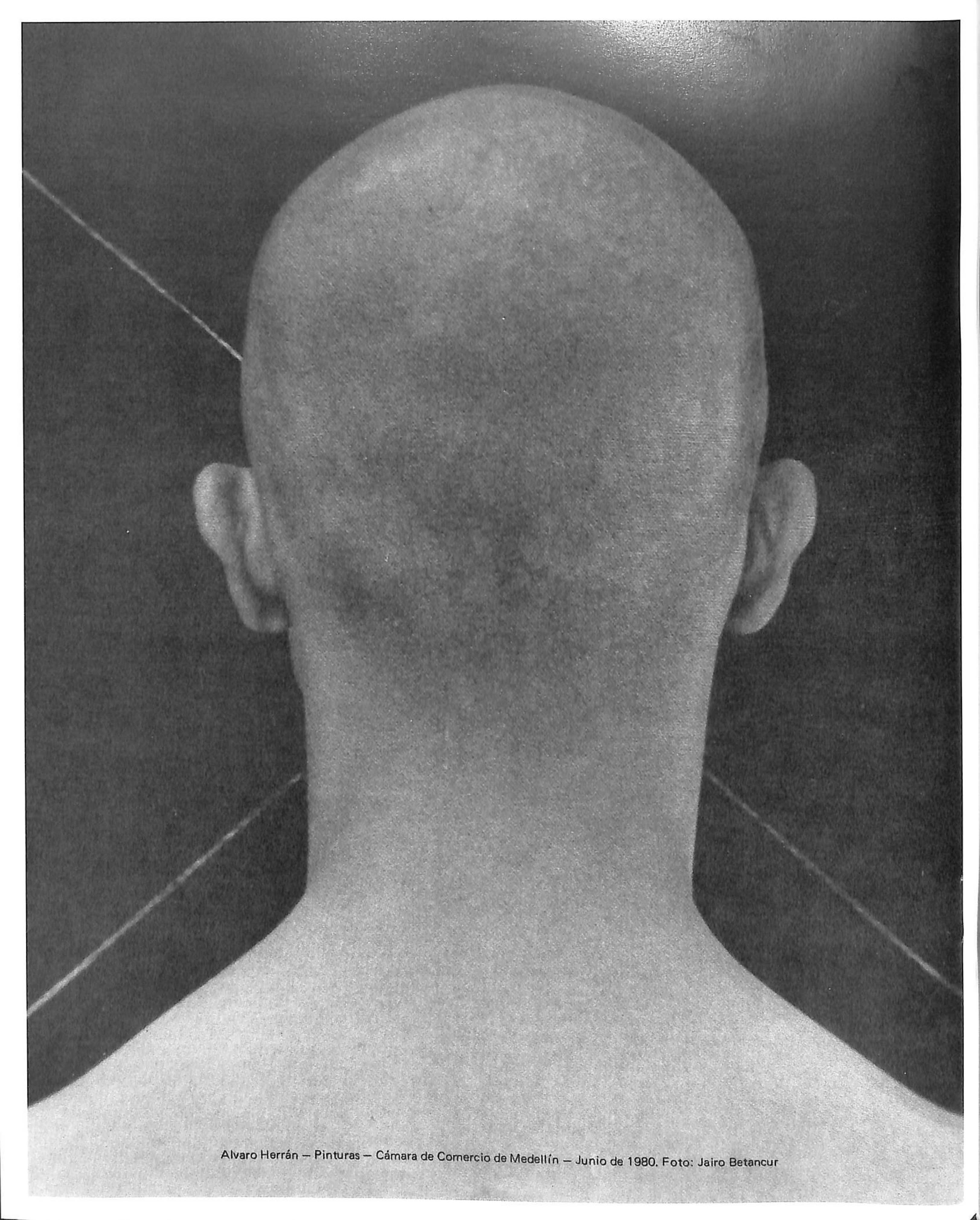
ULARACH* ABULARACH* ABULARACH* ABULARACH* ABULARACH* ABULARACH* ABULARACH* ABULARACH* ABULARACH* ABULARACH* ABL
FARO* ALFARO* ALFARO* ALFARO* ALFARO* ALFARO* ALFARO* ALFARO* ALFARO* ALFARO* ALFARO* ALFARO* ALFARO* ALFARO* ALFA
IARAL* AMARAL* AMARAL* AMARAL* AMARAL* AMARAL* AMARAL* AMARAL* AMARAL* AMARAL* AMARAL* AMARAL* AMARAL* AMARAL*
TUNEZ* ANTUNEZ* ANTUNEZ* ANTUNEZ* ANTUNEZ* ANTUNEZ* ANTUNEZ* ANTUNEZ* ANTUNEZ* ANTUNEZ* ANTUNEZ* ANTUNEZ* ANTUNEZ*
ROYO* ARROYO* ARROYO* ARROYO* ARROYO* ARROYO* ARROYO* ARROYO* ARROYO* ARROYO* ARROYO* ARROYO* ARROYO* ARROYO* A
DIVERT* AUDIVERT* AUDIVERT* AUDIVERT* AUDIVERT* AUDIVERT* AUDIVERT* AUDIVERT* AUDIVERT* AUDIVERT* AUDIVERT* AUDIVERT*
OROA* AYOROA* AYOROA* AYOROA* AYOROA* AYOROA* AYOROA* AYOROA* AYOROA* AYOROA* AYOROA* AYOROA* AYOROA* AYOROA* A
NGOCHEA* BENGOCHEA* BENGOCHEA* BENGOCHEA* BENGOCHEA* BENGOCHEA* BENGOCHEA* BENGOCHEA* BENGOCHEA* BENGOCHEA* BENGC
RNAL* BERNAL* BERNAL* BERNAL* BERNAL* BERNAL* BERNAL* BERNAL* BERNAL* BERNAL* BERNAL* BERNAL* BERNAL* BERNAL*
RSZTYN* BURSZTYN* BURSZTYN* BURSZTYN* BURSZTYN* BURSZTYN* BURSZTYN* BURSZTYN* BURSZTYN* BURSZTYN* BURSZTYN* BURSZTYN
BALLERO* CABALLERO* CABALLERO* CABALLERO* CABALLERO* CABALLERO* CABALLERO* CABALLERO* CABALLERO* CABALLERO* CABAL
JIGAS* CAJIGAS* CAJIGAS* CAJIGAS* CAJIGAS* CAJIGAS* CAJIGAS* CAJIGAS* CAJIGAS* CAJIGAS* CAJIGAS* CAJIGAS* CAJIGAS* CAJI
LDERON* CALDERON* CALDERON* CALDERON* CALDERON* CALDERON* CALDERON* CALDERON* CALDERON* CALDERON* CALDERON* CALDE
MARGO* CAMARGO* CAMARGO* CAMARGO* CAMARGO* CAMARGO* CAMARGO* CAMARGO* CAMARGO* CAMARGO* CAMARGO* CAMARGO* CAM
MNITZER* CAMNITZER* CAMNITZER* CAMNITZER* CAMNITZER* CAMNITZER* CAMNITZER* CAMNITZER* CAMNITZER* CAMNITZER* CAMNITZER
MPOREALE* CAMPOREALE* CAMPOREALE* CAMPOREALE* CAMPOREALE* CAMPOREALE* CAMPOREALE* CAMPOREALE* CAMPOREALE* CAMPORE
NOGAR* CANOGAR* CANOGAR* CANOGAR* CANOGAR* CANOGAR* CANOGAR* CANOGAR* CANOGAR* CANOGAR* CANOGAR* CANOGAR* CANOC
RDENAS* CARDENAS* CARDENAS* CARDENAS* CARDENAS* CARDENAS* CARDENAS* CARDENAS* CARDENAS* CARDENAS* CARDENAS* CARDEN
STILLA* CASTILLA* CASTILLA* CASTILLA* CASTILLA* CASTILLA* CASTILLA* CASTILLA* CASTILLA* CASTILLA* CASTILLA* CASTILLA* CASTILL
ROLI* CEROLI* C
RREAL* CORREAL* CORREAL* CORREAL* CORREAL* CORREAL* CORREAL* CORREAL* CORREAL* CORREAL* CORREAL* CORREAL* CORREAL*
TBORN* DITTBORN* DITTBORN* DITTBORN* DITTBORN* DITTBORN* DITTBORN* DITTBORN* DITTBORN* DITTBORN* DITTBORN* DITTBORN* D
AZ* DIAZ* D
NJUL* FANJUL* FANJUL* FANJUL* FANJUL* FANJUL* FANJUL* FANJUL* FANJUL* FANJUL* FANJUL* FANJUL* FANJUL* FANJUL* FANJUL* FANJUL* FANJUL* FANJUL* FANJUL* FAN
NSECA* FONSECA* FONSECA* FONSECA* FONSECA* FONSECA* FONSECA* FONSECA* FONSECA* FONSECA* FONSECA* FONSECA* FONSECA* FON
GUEREZ* FELGUEREZ* FELGUEREZ* FELGUEREZ* FELGUEREZ* FELGUEREZ* FELGUEREZ* FELGUEREZ* FELGUEREZ* FELGUEREZ* FELGUEI
NOVES* GENOVES* GENOVES* GENOVES* GENOVES* GENOVES* GENOVES* GENOVES* GENOVES* GENOVES* GENOVES* GENOVES* G
IONELLA* GIRONELLA* GIRONELLA* GIRONELLA* GIRONELLA* GIRONELLA* GIRONELLA* GIRONELLA* GIRONELLA* GIRONELLA* GIRONELL
DEL* GODEL* GODEL* GODEL* GODEL* GODEL* GODEL* GODEL* GODEL* GODEL* GODEL* GODEL* GODEL* GODEL* GODEL* GODEL* GODEL* GODEL* GODEL* GODEL* G
LDBERG* GOLDBERG* GOLDBERG* GOLDBERG* GOLDBERG* GOLDBERG* GOLDBERG* GOLDBERG* GOLDBERG* GOLDBERG* GOLDBERG* GOLDBE
MEZ* GOMEZ* GOMEZ* GOMEZ* GOMEZ* GOMEZ* GOMEZ* GOMEZ* GOMEZ* GOMEZ* GOMEZ* GOMEZ* GOMEZ* GOMEZ* GOMEZ* GOMEZ* GOMEZ* GOMEZ
NGORA* GONGORA* GONGORA* GONGORA* GONGORA* GONGORA* GONGORA* GONGORA* GONGORA* GONGORA* GONGORA* GONGORA* GONGORA* GON
NZALEZ* GONZALEZ* GONZALEZ* GONZALEZ* GONZALEZ* GONZALEZ* GONZALEZ* GONZALEZ* GONZALEZ* GONZALEZ* GONZALEZ* GONZAI
AU* GRA
TIERREZ* GUTIERREZ* GUTIERREZ* GUTIERREZ* GUTIERREZ* GUTIERREZ* GUTIERREZ* GUTIERREZ* GUTIERREZ* GUTIERREZ*
MAR* HOMAR* HOMAR* HOMAR* HOMAR* HOMAR* HOMAR* HOMAR* HOMAR* HOMAR* HOMAR* HOMAR* HOMAR* HOMAR* HOMAR* HOMAR* HOMAR* HOMAR* HOMAR*
YOS* HOYOS* HOYOS* HOYOS* HOYOS* HOYOS* HOYOS* HOYOS* HOYOS* HOYOS* HOYOS* HOYOS* HOYOS* HOYOS* HOYOS* HOYOS* HOYOS* HOYOS* HOYOS* HOYOS*
AMILLO* JARAMILLO* JARAMILLO* JARAMILLO* JARAMILLO* JARAMILLO* JARAMILLO* JARAMILLO* JARAMILLO* JARAMILLO* JARAMILLO*
SSIN* KASSIN* KASSIN* KASSIN* KASSIN* KASSIN* KASSIN* KASSIN* KASSIN* KASSIN* KASSIN* KASSIN* KASSIN* KASSIN* KASSIN* KASSIN* KASSIN* KASSIN* KAS
RN* KERN* K
NISS* KIPNISS* KIPNISS* KIPNISS* KIPNISS* KIPNISS* KIPNISS* KIPNISS* KIPNISS* KIPNISS* KIPNISS* KIPNISS* KIPNISS* KIPNISS* KIPNIS
GNELET* LAIGNELET* LAIGNELET* LAIGNELET* LAIGNELET* LAIGNELET* LAIGNELET* LAIGNELET* LAIGNELET* LAIGNELET* LAIGNELET* LA
NTILLA* MANTILLA* MANTILLA* MANTILLA* MANTILLA* MANTILLA* MANTILLA* MANTILLA* MANTILLA* MANTILLA* MANTILLA* MANTILLA* MANTILLA*
RTORELL* MARTORELL* MARTORELL* MARTORELL* MARTORELL* MARTORELL* MARTORELL* MARTORELL* MARTORELL* MARTORELL* MAR
ORE* MOORE* MOORE* MOORE* MOORE* MOORE* MOORE* MOORE* MOORE* MOORE* MOORE* MOORE* MOORE* MOORE* MOORE* MOORE* MOORE* MOC
RALES* MORALES* MORALES* MORALES* MORALES* MORALES* MORALES* MORALES* MORALES* MORALES* MORALES* MORALES* MORALES*
SEN* NISSEN* NISSEN* NISSEN* NISSEN* NISSEN* NISSEN* NISSEN* NISSEN* NISSEN* NISSEN* NISSEN* NISSEN* NISSEN* NISSEN* NISSEN* NISSEN
LANDO* ORLANDO* ORLANDO* ORLANDO* ORLANDO* ORLANDO* ORLANDO* ORLANDO* ORLANDO* ORLANDO* ORLANDO* ORLANDO* ORLANDO* ORLAN
REGON* OBREGON* OBREGON* OBREGON* OBREGON* OBREGON* OBREGON* OBREGON* OBREGON* OBREGON* OBREGON* OBREGON* OBREGON* OBREGO
ACIOS* PALACIOS* PALACIOS* PALACIOS* PALACIOS* PALACIOS* PALACIOS* PALACIOS* PALACIOS* PALACIOS* PALACIOS* PALACIOS* PALACIC
NAGOS* PENAGOS* PENAGOS* PENAGOS* PENAGOS* PENAGOS* PENAGOS* PENAGOS* PENAGOS* PENAGOS* PENAGOS* PENAGOS* PENAGOS* PENA
ESELLO* POLESELLO* POLESELLO* POLESELLO* POLESELLO* POLESELLO* POLESELLO* POLESELLO* POLESELLO* POLESELLO* POLESELLO* PC
MIREZ* RAMIREZ* RAMIREZ* RAMIREZ* RAMIREZ* RAMIREZ* RAMIREZ* RAMIREZ* RAMIREZ* RAMIREZ* RAMIREZ* RAMIREZ* RAMIREZ* RAM
YO* RAY
CASENS* RECASENS* RECASENS* RECASENS* RECASENS* RECASENS* RECASENS* RECASENS* RECASENS* RECASENS* RECASENS* RE
NDON* RENDON* RENDON* RENDON* RENDON* RENDON* RENDON* RENDON* RENDON* RENDON* RENDON* RENDON* RENDON* RENDON* REN
DA* ROD.
JAS* ROJAS* ROJAS* ROJAS* ROJAS* ROJAS* ROJAS* ROJAS* ROJAS* ROJAS* ROJAS* ROJAS* ROJAS* ROJAS* ROJAS* ROJAS* ROJAS* ROJAS* R(
JO* ROJO* F
MAN* ROMAN* ROMAN* ROMAN* ROMAN* ROMAN* ROMAN* ROMAN* ROMAN* ROMAN* ROMAN* ROMAN* ROMAN* ROMAN* ROMAN* ROMAN*
MUDIO* SAMUDIO* SAMUDIO* SAMUDIO* SAMUDIO* SAMUDIO* SAMUDIO* SAMUDIO* SAMUDIO* SAMUDIO* SAMUDIO* SAMUDIO* SAN
JRA* SAURA* SAURA* SAURA* SAURA* SAURA* SAURA* SAURA* SAURA* SAURA* SAURA* SAURA* SAURA* SAURA* SAURA* SAURA* SAURA* SAURA* S
JRET* SAURET* SAURET* SAURET* SAURET* SAURET* SAURET* SAURET* SAURET* SAURET* SAURET* SAURET* SAURET* SAURET* SAURET* SA
TH* SMITH* SMITH* SMITH* SMITH* SMITH* SMITH* SMITH* SMITH* SMITH* SMITH* SMITH* SMITH* SMITH* SMITH* SMITH* SMITH* SMITH
ARI* SOLARI* SOLARI* SOLARI* SOLARI* SOLARI* SOLARI* SOLARI* SOLARI* SOLARI* SOLARI* SOLARI* SOLARI* SOLARI* SOLARI* SOLARI* SOLARI* S
ZLO* SZISZLO* SZISZLO* SZISZLO* SZISZLO* SZISZLO* SZISZLO* SZISZLO* SZISZLO* SZISZLO* SZISZLO* SZISZLO* SZISZLO* SZISZLO* SZISZLO
EDO* TOLEDO* TOLEDO* TOLEDO* TOLEDO* TOLEDO* TOLEDO* TOLEDO* TOLEDO* TOLEDO* TOLEDO* TOLEDO* TOLEDO* TOLEDO* TOLEDO* TOLEDO*
RROJA* TORROJA* TORROJA* TORROJA* TORROJA* TORROJA* TORROJA* TORROJA* TORROJA* TORROJA* TORROJA* TORROJA* TORROJA* TO
JILLO* TRUJILLO* TRUJILLO* TRUJILLO* TRUJILLO* TRUJILLO* TRUJILLO* TRUJILLO* TRUJILLO* TRUJILLO* TRUJILLO* TRUJILLO* TRUJILL
RELA* VARELA* VARELA* VARELA* VARELA* VARELA* VARELA* VARELA* VARELA* VARELA* VARELA* VARELA* VARELA* VARELA* VARELA* VARE
RGARA* VERGARA* VERGARA* VERGARA* VERGARA* VERGARA* VERGARA* VERGARA* VERGARA* VERGARA* VERGARA* VERGARA* VERGARA* VERGA
LANUEVA* VILLANUEVA* VILLANUEVA* VILLANUEVA* VILLANUEVA* VILLANUEVA* VILLANUEVA* VILLANUEVA* VILLANUEVA* VILLANUEV.
ERI* VITERI* VITERI* VITERI* VITERI* VITERI* VITERI* VITERI* VITERI* VITERI* VITERI* VITERI* VITERI* VITERI* VITERI* VITERI* VITERI*
AMEA* ZALAMEA* ZALAMEA* ZALAMEA* ZALAMEA* ZALAMEA* ZALAMEA* ZALAMEA* ZALAMEA* ZALAMEA* ZALAMEA* ZALAMEA* ZALAMEA* ZALAME

galería sandiego

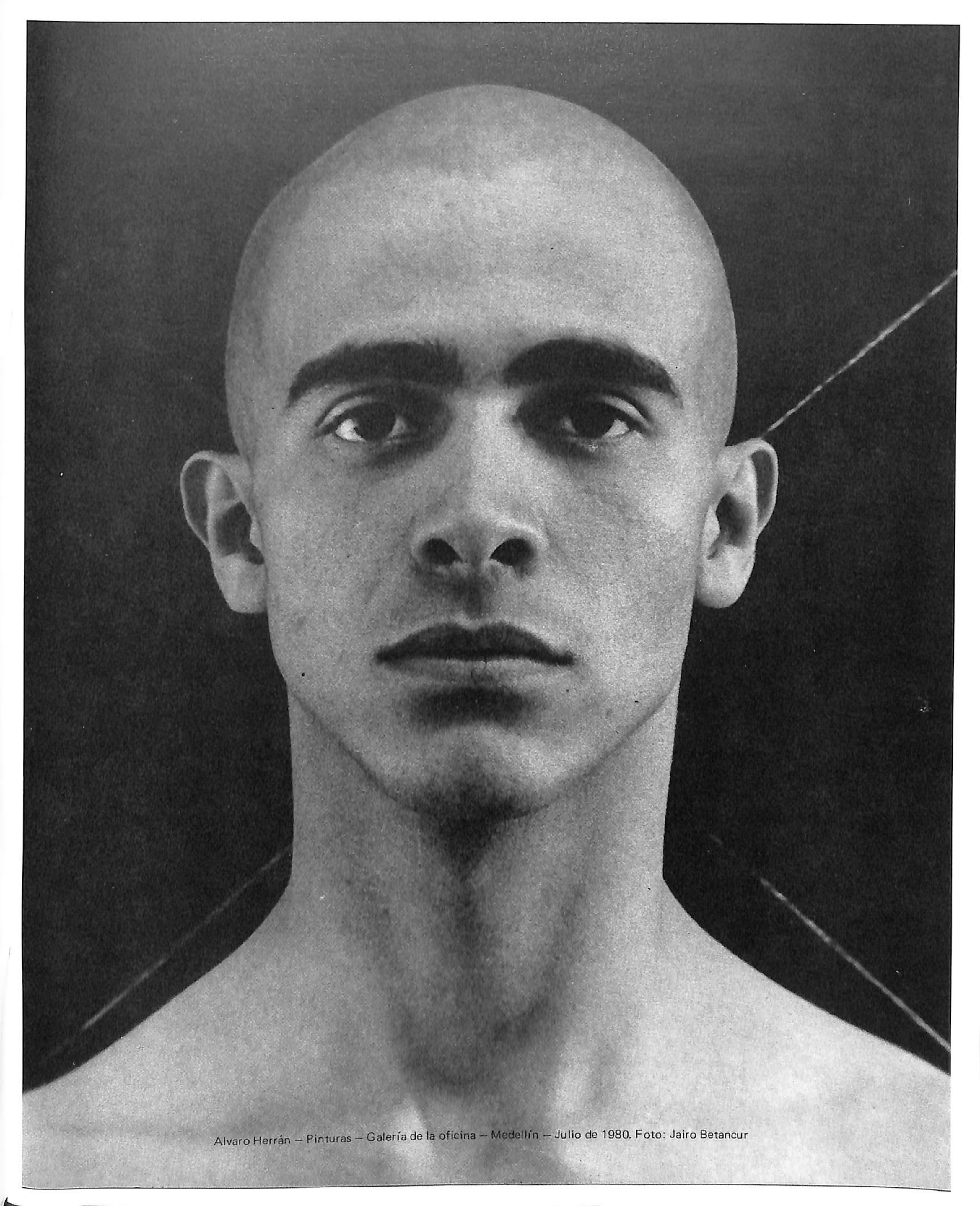
Carrera 7a. No. 72-22 — Tel. 49 51 84

Bogotá — Colombia

ULARACH* ABULARACH* ABULARACH* ABULARACH* ABULARACH* ABULARACH* ABULARACH* ABULARACH* ABULARACH* ABULARACH* ABU
FARO* ALFARO* ALFARO* ALFARO* ALFARO* ALFARO* ALFARO* ALFARO* ALFARO* ALFARO* ALFARO* ALFARO* ALFARO* ALFARO* ALFA
ARAL* AMARAL* AMARAL* AMARAL* AMARAL* AMARAL* AMARAL* AMARAL* AMARAL* AMARAL* AMARAL* AMARAL* AMARAL* AMARAL* AMARAL*
TUNEZ* ANTUNEZ* ANTUNEZ* ANTUNEZ* ANTUNEZ* ANTUNEZ* ANTUNEZ* ANTUNEZ* ANTUNEZ* ANTUNEZ* ANTUNEZ* ANTUNEZ* ANTUNEZ*
ROYO* ARROYO* ARROYO* ARROYO* ARROYO* ARROYO* ARROYO* ARROYO* ARROYO* ARROYO* ARROYO* ARROYO* ARROYO* ARROYO* A
DIVERT* AUDIVERT* AUDIVERT* AUDIVERT* AUDIVERT* AUDIVERT* AUDIVERT* AUDIVERT* AUDIVERT* AUDIVERT* AUDIVERT* A
OROA* AYOROA* AYOROA* AYOROA* AYOROA* AYOROA* AYOROA* AYOROA* AYOROA* AYOROA* AYOROA* AYOROA* AYOROA* AYOROA* A
NGOCHEA* BENGOCHEA* BENGOCHEA* BENGOCHEA* BENGOCHEA* BENGOCHEA* BENGOCHEA* BENGOCHEA* BENGOCHEA* BENGOCHEA* BENGC
RNAL* BERNAL* BERNAL* BERNAL* BERNAL* BERNAL* BERNAL* BERNAL* BERNAL* BERNAL* BERNAL* BERNAL* BERNAL* BERNAL* BERNAL*
RSZTYN* BURSZTYN* BURSZTYN* BURSZTYN* BURSZTYN* BURSZTYN* BURSZTYN* BURSZTYN* BURSZTYN* BURSZTYN* BURSZTYN* BURSZTYN
BALLERO* CABALLERO* CABALLERO* CABALLERO* CABALLERO* CABALLERO* CABALLERO* CABALLERO* CABALLERO* CABALLERO* CABAL
JIGAS* CAJIGAS* CAJIGAS* CAJIGAS* CAJIGAS* CAJIGAS* CAJIGAS* CAJIGAS* CAJIGAS* CAJIGAS* CAJIGAS* CAJIGAS* CAJIGAS* CAJI
LDERON* CALDERON* CALDERON* CALDERON* CALDERON* CALDERON* CALDERON* CALDERON* CALDERON* CALDERON* CALDERON* CALDE
MARGO* CAMARGO* CAMARGO* CAMARGO* CAMARGO* CAMARGO* CAMARGO* CAMARGO* CAMARGO* CAMARGO* CAMARGO* CAMARGO* CAM
MNITZER* CAMNITZER* CAMNITZER* CAMNITZER* CAMNITZER* CAMNITZER* CAMNITZER* CAMNITZER* CAMNITZER* CAMNITZER* CAMNITZER
MPOREALE* CAMPOREALE* CAMPOREALE* CAMPOREALE* CAMPOREALE* CAMPOREALE* CAMPOREALE* CAMPOREALE* CAMPOREALE* CAMPORE
NOGAR* CANOGAR* CANOGAR* CANOGAR* CANOGAR* CANOGAR* CANOGAR* CANOGAR* CANOGAR* CANOGAR* CANOGAR* CANOGAR* CANOG
RDENAS* CARDENAS* CARDENAS* CARDENAS* CARDENAS* CARDENAS* CARDENAS* CARDENAS* CARDENAS* CARDENAS* CARDENAS* CARDEN
STILLA* CASTILLA* CASTILLA* CASTILLA* CASTILLA* CASTILLA* CASTILLA* CASTILLA* CASTILLA* CASTILLA* CASTILLA* CASTILL
ROLI* CEROLI* CEROLI* CEROLI* CEROLI* CEROLI* CEROLI* CEROLI* CEROLI* CEROLI* CEROLI* CEROLI* CEROLI* CEROLI* CEROLI* C
RREAL* CORREAL* CORREAL* CORREAL* CORREAL* CORREAL* CORREAL* CORREAL* CORREAL* CORREAL* CORREAL* CORREAL* CORREAL*
TBORN* DITTBORN* DITTBORN* DITTBORN* DITTBORN* DITTBORN* DITTBORN* DITTBORN* DITTBORN* DITTBORN* DITTBORN* DITTBORN* D
Z* DIAZ* DIAZ* DIAZ* DIAZ* DIAZ* DIAZ* DIAZ* DIAZ* DIAZ* DIAZ* DIAZ* DIAZ* DIAZ* DIAZ* DIAZ* DIAZ* DIAZ* DIAZ* DIAZ* D
NJUL* FANJUL* FANJUL* FANJUL* FANJUL* FANJUL* FANJUL* FANJUL* FANJUL* FANJUL* FANJUL* FANJUL* FANJUL* FANJUL* FAN
NSECA* FONSECA* FONSECA* FONSECA* FONSECA* FONSECA* FONSECA* FONSECA* FONSECA* FONSECA* FONSECA* FONSECA* FONSECA* FON
GUEREZ* FELGUEREZ* FELGUEREZ* FELGUEREZ* FELGUEREZ* FELGUEREZ* FELGUEREZ* FELGUEREZ* FELGUEREZ* FELGUEREZ* FELGUER
NOVES* GENOVES* GENOVES* GENOVES* GENOVES* GENOVES* GENOVES* GENOVES* GENOVES* GENOVES* GENOVES* GENOVES* GENOVES* G
RONELLA* GIRONELLA* GIRONELLA* GIRONELLA* GIRONELLA* GIRONELLA* GIRONELLA* GIRONELLA* GIRONELLA* GIRONELLA* GIRONELL
DEL* GODEL* GODEL* GODEL* GODEL* GODEL* GODEL* GODEL* GODEL* GODEL* GODEL* GODEL* GODEL* GODEL* GODEL* GODEL* GODEL* G
LDBERG* GOLDBERG* GOLDBERG* GOLDBERG* GOLDBERG* GOLDBERG* GOLDBERG* GOLDBERG* GOLDBERG* GOLDBERG* GOLDBERG* GOLDBE
MEZ* GOMEZ* GOMEZ* GOMEZ* GOMEZ* GOMEZ* GOMEZ* GOMEZ* GOMEZ* GOMEZ* GOMEZ* GOMEZ* GOMEZ* GOMEZ* GOMEZ* GOMEZ* GOMEZ
NGORA* GONGORA* GONGORA* GONGORA* GONGORA* GONGORA* GONGORA* GONGORA* GONGORA* GONGORA* GONGORA* GONGORA* GON
NZALEZ* GONZALEZ* GONZALEZ* GONZALEZ* GONZALEZ* GONZALEZ* GONZALEZ* GONZALEZ* GONZALEZ* GONZALEZ* GONZALEZ* GONZAL
AU* GRAU* GRAU* GRAU* GRAU* GRAU* GRAU* GRAU* GRAU* GRAU* GRAU* GRAU* GRAU* GRAU* GRAU* GRAU* GRAU* GRAU* GRAU* GRA
TIERREZ* GUTIERREZ* GUTIERREZ* GUTIERREZ* GUTIERREZ* GUTIERREZ* GUTIERREZ* GUTIERREZ* GUTIERREZ* GUTIERREZ* GUTIERREZ*
MAR* HOMAR* HOMAR* HOMAR* HOMAR* HOMAR* HOMAR* HOMAR* HOMAR* HOMAR* HOMAR* HOMAR* HOMAR* HOMAR* HOMAR* HOMAR*
YOS* HOYOS* HOYOS* HOYOS* HOYOS* HOYOS* HOYOS* HOYOS* HOYOS* HOYOS* HOYOS* HOYOS* HOYOS* HOYOS* HOYOS* HOYOS* HOYOS*
RAMILLO* JARAMILLO* JARAMILLO* JARAMILLO* JARAMILLO* JARAMILLO* JARAMILLO* JARAMILLO* JARAMILLO* JARAMILLO* JARAMILLO*
SSIN* KASSIN* KASSIN* KASSIN* KASSIN* KASSIN* KASSIN* KASSIN* KASSIN* KASSIN* KASSIN* KASSIN* KASSIN* KASSIN* KASSIN* KAS
RN* KERN* KERN* KERN* KERN* KERN* KERN* KERN* KERN* KERN* KERN* KERN* KERN* KERN* KERN* KERN* KERN* KERN* KERN* KERN* K
NISS* KIPNISS* KIPNISS* KIPNISS* KIPNISS* KIPNISS* KIPNISS* KIPNISS* KIPNISS* KIPNISS* KIPNISS* KIPNISS* KIPNISS* KIPNIS
GNELET* LAIGNELET* LAIGNELET* LAIGNELET* LAIGNELET* LAIGNELET* LAIGNELET* LAIGNELET* LAIGNELET* LAIGNELET* LAIGNELET* LA
NTILLA* MANTILLA* MANTILLA* MANTILLA* MANTILLA* MANTILLA* MANTILLA* MANTILLA* MANTILLA* MANTILLA* MANTILLA* MANTILLA*
RTORELL* MARTORELL* MARTORELL* MARTORELL* MARTORELL* MARTORELL* MARTORELL* MARTORELL* MARTORELL* MARTORELL* MAR
ORE* MOORE* MOORE* MOORE* MOORE* MOORE* MOORE* MOORE* MOORE* MOORE* MOORE* MOORE* MOORE* MOORE* MOORE* MOORE* MOO
RALES* MORALES* MORALES* MORALES* MORALES* MORALES* MORALES* MORALES* MORALES* MORALES* MORALES* MORALES* MORALES*
SEN* NISSEN* NISSEN* NISSEN* NISSEN* NISSEN* NISSEN* NISSEN* NISSEN* NISSEN* NISSEN* NISSEN* NISSEN* NISSEN* NISSEN* NISSEN
LANDO* ORLANDO* ORLANDO* ORLANDO* ORLANDO* ORLANDO* ORLANDO* ORLANDO* ORLANDO* ORLANDO* ORLANDO* ORLANDO* ORLAN
REGON* OBREGON* OBREGON* OBREGON* OBREGON* OBREGON* OBREGON* OBREGON* OBREGON* OBREGON* OBREGON* OBREGON* OBREGO
ACIOS* PALACIOS* PALACIOS* PALACIOS* PALACIOS* PALACIOS* PALACIOS* PALACIOS* PALACIOS* PALACIOS* PALACIOS* PALACIC
AGOS* PENAGOS* PENAGOS* PENAGOS* PENAGOS* PENAGOS* PENAGOS* PENAGOS* PENAGOS* PENAGOS* PENAGOS* PENAGOS* PENAGOS* PENA
ESELLO* POLESELLO* POLESELLO* POLESELLO* POLESELLO* POLESELLO* POLESELLO* POLESELLO* POLESELLO* POLESELLO* POLESELLO* PC
MIREZ* RAMIREZ* RAMIREZ* RAMIREZ* RAMIREZ* RAMIREZ* RAMIREZ* RAMIREZ* RAMIREZ* RAMIREZ* RAMIREZ* RAMIREZ* RAMIREZ* RAM
YO* RAY
CASENS* RECASENS* RECASENS* RECASENS* RECASENS* RECASENS* RECASENS* RECASENS* RECASENS* RECASENS* RECASENS* RE
NDON* RENDON* RENDON* RENDON* RENDON* RENDON* RENDON* RENDON* RENDON* RENDON* RENDON* RENDON* RENDON* RENDON* REN
DA* RODA* RODA* RODA* RODA* RODA* RODA* RODA* RODA* RODA* RODA* RODA* RODA* RODA* RODA* RODA* RODA* RODA* RODA* ROD
JAS* ROJAS* ROJAS* ROJAS* ROJAS* ROJAS* ROJAS* ROJAS* ROJAS* ROJAS* ROJAS* ROJAS* ROJAS* ROJAS* ROJAS* ROJAS* ROJAS* RC
JO* ROJO* ROJO* ROJO* ROJO* ROJO* ROJO* ROJO* ROJO* ROJO* ROJO* ROJO* ROJO* ROJO* ROJO* ROJO* ROJO* ROJO* ROJO* ROJO* R
MAN* ROMAN* ROMAN* ROMAN* ROMAN* ROMAN* ROMAN* ROMAN* ROMAN* ROMAN* ROMAN* ROMAN* ROMAN* ROMAN* ROMAN* ROMAN* ROMAN*
MUDIO* SAMUDIO* SAMUDIO* SAMUDIO* SAMUDIO* SAMUDIO* SAMUDIO* SAMUDIO* SAMUDIO* SAMUDIO* SAMUDIO* SAMUDIO* SAMUDIO* SAM
JRA* SAURA* SAURA* SAURA* SAURA* SAURA* SAURA* SAURA* SAURA* SAURA* SAURA* SAURA* SAURA* SAURA* SAURA* SAURA* SAURA* S
JRET* SAURET* SAURET* SAURET* SAURET* SAURET* SAURET* SAURET* SAURET* SAURET* SAURET* SAURET* SAURET* SAURET* SAURET* SA
TH* SMITH* SMITH* SMITH* SMITH* SMITH* SMITH* SMITH* SMITH* SMITH* SMITH* SMITH* SMITH* SMITH* SMITH* SMITH* SMITH* SMITH
ARI* SOLARI* SOLARI* SOLARI* SOLARI* SOLARI* SOLARI* SOLARI* SOLARI* SOLARI* SOLARI* SOLARI* SOLARI* SOLARI* SOLARI* S
SZLO* SZISZLO* SZISZLO* SZISZLO* SZISZLO* SZISZLO* SZISZLO* SZISZLO* SZISZLO* SZISZLO* SZISZLO* SZISZLO* SZISZLO* SZISZLO*
EDO* TOLEDO* TOLEDO* TOLEDO* TOLEDO* TOLEDO* TOLEDO* TOLEDO* TOLEDO* TOLEDO* TOLEDO* TOLEDO* TOLEDO* TOLEDO* TOLEDO*
RROJA* TORROJA* TORROJA* TORROJA* TORROJA* TORROJA* TORROJA* TORROJA* TORROJA* TORROJA* TORROJA* TORROJA* TORROJA* TO
JILLO* TRUJILLO* TRUJILLO* TRUJILLO* TRUJILLO* TRUJILLO* TRUJILLO* TRUJILLO* TRUJILLO* TRUJILLO* TRUJILLO* TRUJILL
RELA* VARELA* VARELA* VARELA* VARELA* VARELA* VARELA* VARELA* VARELA* VARELA* VARELA* VARELA* VARELA* VARELA* VARE
RGARA* VERGARA* VERGARA* VERGARA* VERGARA* VERGARA* VERGARA* VERGARA* VERGARA* VERGARA* VERGARA* VERGARA* VERGA
LANUEVA* VILLANUEVA* VILLANUEVA* VILLANUEVA* VILLANUEVA* VILLANUEVA* VILLANUEVA* VILLANUEVA* VILLANUEVA* VILLANUEV
ERI* VITERI* VITERI* VITERI* VITERI* VITERI* VITERI* VITERI* VITERI* VITERI* VITERI* VITERI* VITERI* VITERI* VITERI* VITERI* V
AMEA* ZALAMEA* ZALAMEA* ZALAMEA* ZALAMEA* ZALAMEA* ZALAMEA* ZALAMEA* ZALAMEA* ZALAMEA* ZALAMEA* ZALAMEA* ZALAME



Alvaro Herrán – Pinturas – Cámara de Comercio de Medellín – Junio de 1980. Foto: Jairo Betancur



Alvaro Herrán – Pinturas – Galería de la oficina – Medellín – Julio de 1980. Foto: Jairo Betancur

Le llegó la hora de hablar Inglés

Le llegó la hora de hablar inglés. Ya sabe usted que no puede vivir más con esa limitación.

Ha sentido repicar el teléfono en la habitación de su hotel y tomar con vacilación la bocina para terminar con la frustración de no haber entendido casi nada?.

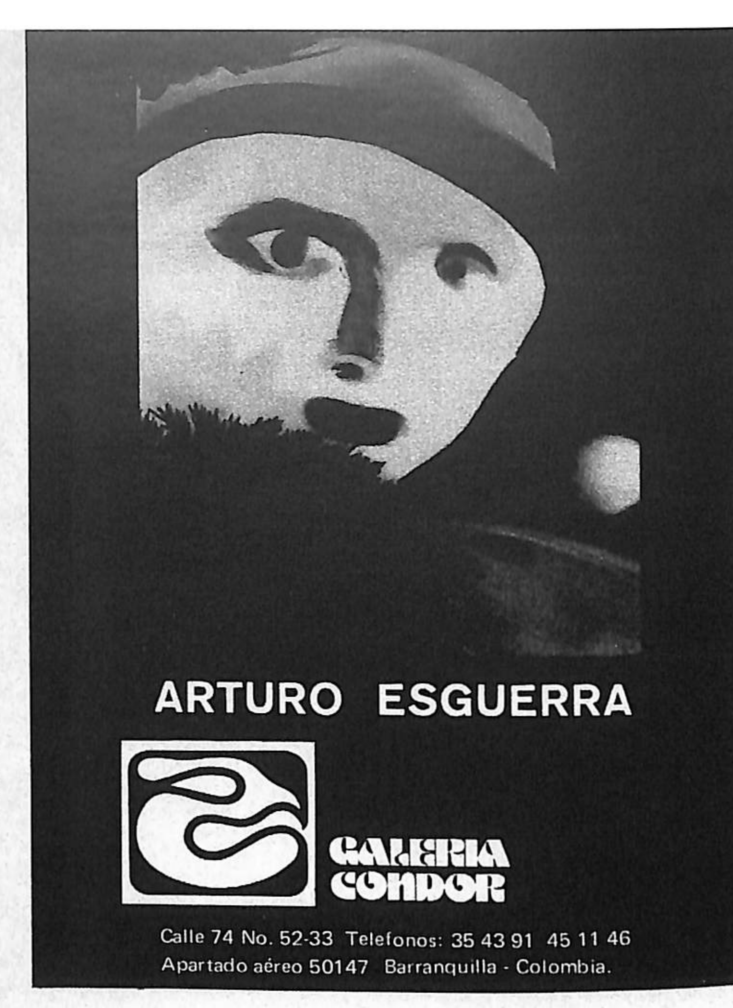
Le ha tocado en un aeropuerto internacional tratar de descifrar lo que anuncian por el altoparlante para no perder su conexión?.

Le han quedado algunas dudas en el negocio porque no captó bien los matices del trato, debido a su inglés deficiente?.

O, simplemente,. en un acto social ha visto caer su personalidad a límites infantiles por la falta de comunicación?. Usted no puede dar opiniones, ni sostenerlas, ni discutir algún problema. Es un mero espectador que apenas tiene derecho a sonreír.

Ahora mismo llame a los teléfonos 39 39 13 y 39 30 08 –INLINGUA–. Le darán una cita con profesores americanos para evaluar sus deficiencias en el idioma inglés y el plan que necesita para que en unas pocas semanas –todo depende de la intensidad horaria de que usted disponga– acabe con su problema. Viajará usted seguro, tranquilo y comprobará qué maravilloso es otro país cuando se habla su idioma.





MOISES MELO

ASESORIAS EDITORIALES

Teléfonos:

700 387 y 393 963

Apartado Aéreo:

55945

Medellín



CENTRO
Fabricato
COLSEGUROS
• UBICADO EN EL EJE ACTIVO DE MEDELLIN, UNA CONSTRUCCION EXCEPCIONAL!
• UNA GRAN INVERSION EN UNA OBRA DE EXCELENTE FUTURO.
• CONOZCA USTED UNA OBRA FUNCIONAL CON DISEÑO DE OPTIMA COMODIDAD, QUE INTEGRA UNA TORRE DE APARTAMENTOS, UNA PLATAFORMA Y TORRE DE OFICINAS Y DOS NIVELES DE COMERCIO, GARANTIZANDO LA INDEPENDENCIA DE CADA SERVICIO.
• PROMOCION, GERENCIA, VENTAS.
RHL
RAMON H. LONDOÑO LTDA.
Edificio Coltabaco Piso 13
Tel.: 45-09-80 – 41-06-60

DEL VILLAR

ECHEVERRI

HOYOS

NEGRET

VELLOJIN

Esta serie de cinco serigrafías sobre tela de Hernando Del Villar, Rafael Echeverri, Ana Mercedes Hoyos, Edgar Negret y Manolo Vellojín, fueron impresos a mano en el Taller Serigráfico de Enrrique Hernández en Bogotá, durante los meses de junio y julio de 1.980.

Cada obra ha sido firmada y numerada por el artista y tirada a 30 ejemplares para el comercio, 5 pruebas para el artista y 2 pruebas para el impresor y el editor.

JOHN CRAWLEY-EDITOR

CALLE 111 1-75 BOGOTA TEL. 213 30 05





De izquierda a derecha: Rafael Echeverri. **Rítmico.** 2 mts. x 1 mt. Edgar Negret. **Paisaje.** 2 mts. x 1.10 mts. Manolo Vellojín. **Cruzada.** 1.80 mts. x 1.80 mts. Hernando del Villar. **Tayrona.** 1.90 mts. x 1.90 mts. Ana Mercedes Hoyos. **Ventana.** 1.50 mts. x 1.50 mts. Fotografía tomada por Rafael Moure.

EL CASO NEGRET

POR ALBERTO AGUIRRE (Tomado de El Mundo Medellín).

Colombia es un país empaquetado: rígido y con fuertes ligaduras. Aquí lo nuevo siempre es un escándalo (a veces, hasta una blasfemia). En una nación de mente coagulada, los primates de la tribu mantienen su predominio.

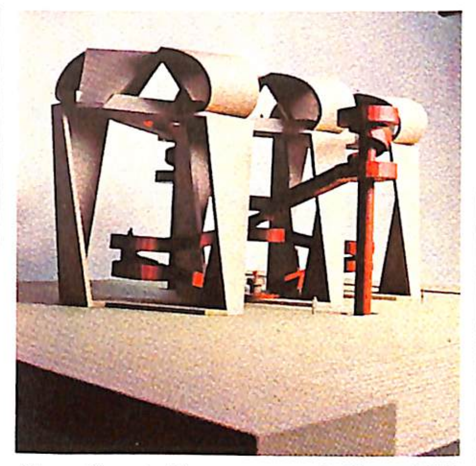
Hermosa y fuerte esta escultura que Edgar Negret concibió para rendir homenaje a Bolívar, y que estaría colocada en un parque bogotano, por encargo del ministerio de Obras Públicas. Pero estos primates de la reacción, esos tartufos de la lagaña, reaccionaron e impusieron su criterio cavernario: esta patria aún vive la parálisis del viento. Después de ese sacudón que le pegó Bolívar (inútil: aró en el mar y edificó en el viento), Colombia se estancó: aquí todavía se cazan gazapos gramaticales y se escucha la voz de Margarita Cueto. La nación entera es como el museo de figuras de cera de Mme. Tussaud: *parecen* vivos.

Nueva y distinta la escultura de Negret: no se trataba de un simple monumento de conmemoración académica, sino de una obra del espíritu, para que el homenaje al héroe no fuese ahora de placas y discursos (mármol inerte), sino de vivencias y renovaciones. El proyecto de Negret es una escultura que se vive como edificio, y un *habitat* que se goza como arte: láminas de metal, altas como un edificio de siete pisos, y arriba seis espacios cóncavos, ligados en diversos planos, corredores, rampas de acceso, ascensores. En esos espacios, habitados por el hombre del pueblo, mapas, planos de batallas, imágenes: un museo para recorrer y amar el itinerario de Bolívar. Era deleitoso pensar que en Colombia se pudiera colocar una forma de esa dimensión y de esa novedad y de esa belleza.

Pero se atravesaron las momias. Para esos espíritus apolillados lo nuevo y distinto es anatema. Debe aplastarse a los réprobos y borrar sus obras de la faz de la tierra. Bastó una rueda de prensa en Andiarios, con los académicos gangosos de una historia con gangrena, y unos comentarios de El Tiempo, para que se desmoronara un contrato ya firmado (que es ley para las partes): se hicieron trizas el proyecto y la ilusión y la belleza. No hay nada qué hacer: en este país las momias, no sólo hacen la ley, sino que la destrozan.



Edgar Negret. Bogotá. 1977. foto: Julio César Florez.

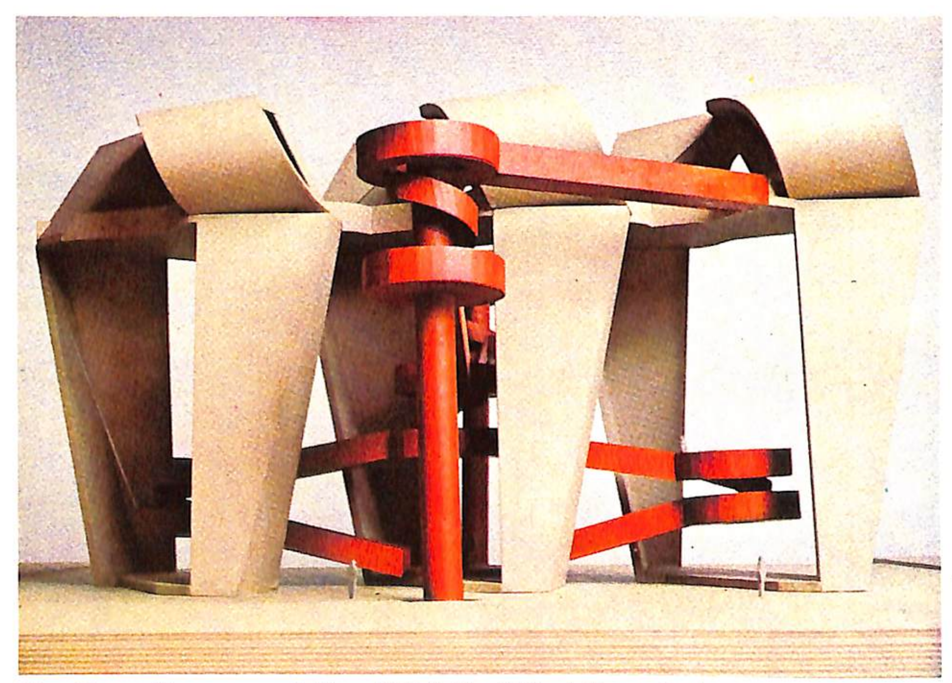


Edgar Negret. **Monumento a Bolívar.** 1980. 0.51 x 1.60 x 1.60 mts. Cartón y madera. Maqueta. Horacio Hermita. Foto: Rafael Moure.

Los argumentos son entecos y provincianos. Germán Arciniegas, ilustre, condecorado por cien gobiernos, intelectual capitalino, embajador en cien capitales, rector parenne y emérito, habla como intelectual de provincia: esa obra de Negret, dice, 'es deshumanizada' y 'no se ve a Bolívar'. ¿Querían otra estampita de Bolívar montado en su caballo bayo de ferrocemento?. ¿Otro muñequito como el de Tenerani?. No es gratuito el empeño de los académicos: con esa rigidez del bronce han logrado emascular la presencia libertaria de Bolívar en la historia y en la vida actual de nuestros pueblos.

Esto nos afecta a todos. Era el pueblo el que iba a disfrutar de esa escultura-edificio-monumento. Y era el paisaje de Colombia el que iba a ser dignificado con su hermosura.

Duele esta pérdida. Y duele aún más al comprobarse que Colombia es agua estancada, que apesta.



Edgar Negret. **Monumento a Bolívar.** 1980. 0.51 x 1.60 x 1.60 mts. Cartón y madera. Maqueta. Horacio Hermita. Foto: Rafael Moure.

En mayo de 1981 se celebrará, luego de nueve años de haber sido suspendida, la IV Bienal de Medellín. La evolución del arte en la última década, obliga ciertamente a un cambio radical en la planeación de la nueva Bienal, la que de ninguna manera podrá estar, sin ser obsoleta, dentro de los parámetros que definieron las anteriores. Por esta razón RE—VISTA presenta esta encuesta a algunas de las personas mas destacadas en relación con el arte colombiano actual.

QUE OPINA DE LA BIENAL DE MEDELLIN Y COMO DEBERIA HACERSE

OSCAR MEJIA, DIRECTOR DE LA IV BIENAL DE MEDELLIN.

Predecir el futuro está fuera de nuestras posibilidades pero expresar las ambiciones que tenemos para la IV Bienal, nos satisface.

El desarrollo cultural que en los últimos años ha alcanzado nuestro país y el interés de nuestras gentes por toda clase de manifestaciones artísticas, son factores decisivos para el resultado de ésta Bienal, porque es un programa para el público y realmente a ese público le corresponderá juzgar su calidad.

Con el respaldo de su prestigio y con su aporte económico, Suramericana de Seguros, Bancoquia, Coltabaco, Fabricato y la Cámara de Comercio de Medellín han hecho un importante esfuerzo para que nuestra ciudad vuelva a ser la sede del acontecimiento cultural más trascendental del país y de gran significado en Latinoamérica.

La magnífica colaboración que están prestando todas las entidades culturales, las galerías de arte, los críticos y demás personas que en Colombia trabajan por la cultura, así como los asesores internacionales que con gran entusiasmo han recibido la noticia de la Bienal, garantizan la calidad y la importancia de una verdadera y representativa muestra del Arte de nuestra época.

JOHN STRINGER, DIRECTOR DE ARTES VISUALES DEL CENTER FOR INTERAMERICANO RELATIONS DE NEW YORK

Indiscutiblemente la Bienal de Medellín es una buena idea. La mayor parte de nuestra información sobre arte se obtiene por medio reproductivos — publicaciones periódicos, libros, televisión, etc., — por esto las exhibiciones desempeñan un papel muy especial en la presentación de trabajos originales.

Al estructurar la Bienal, la primera consideración debe ser la audiencia. En mi opinión, los artistas son la parte más importante de la audiencia, ya que son la gente más dispuesta a sacar provecho de la experiencia, tanto en terminos de la información que suministre como de la exposición potencial que consiguen con su participación.

Debido a las restricciones financieras y espaciales, es necesario establecer un marco racional para limitar la participación de modo que la exhibición tenga sentido, — no solo como un evento aislado, sino en términos del programa de las Bienales que se realizan. Por esta razón pienso que sería útil tener una cuidadosa declaración de sus propósitos que subrayara los objetivos actuales y a largo plazo. Una parte sustancial de este documento debería hacer énfasis en que la Bienal se ocupa primordialmente de arte contemporáneo y de presentar al público ideas nuevas más bien que de confirmar prejuicios existentes.

Cualquier proyecto tan ambicioso como la Bienal debe ser dirigido por una única autoridad, y es esencial una administración eficiente. Sin embargo, especialmente en las etapas preliminares, es importante trabajar en estrecha relación con los artistas locales para estar seguro de que la exhibición sea relevante en Medellín, pues debe primero tener éxito en una base estrictamente regional antes de alcanzar cualquier significado internacional real.

ALVARO BARRIOS, ARTISTA COLOMBIANO FUNDADOR Y DIRECTOR DEL MUSEO DE ARTE MODERNO DE BARRANQUILLA

La bienal de Medellín debe contar con una junta asesora en la cual estén representados críticos, artistas, curadores y directores de Museos de Arte Moderno en Colombia.

Una labor prioritaria de la bienal sería revisar la lista de invitados internacionales, actualizándola de manera que pueda lograrse una participación viva del arte contemporáneo americano. Debería tenerse en cuenta solamente la calidad del arte que esta realizándose en este momento, sin hacer mucha distinción entre países o generaciones.

No considero indispensable que estén representados todos los países americanos sino solamente aquellos en los cuales se realicen actualmente un arte que valga la pena mostrar en un evento de verdadera importancia. La junta de la bienal debe conocer a fondo los cambios que se han producido en la última década en América Latina dado que muchos nombres están cubiertos hoy por la pátina de un prestigio intranscendente y su presencia en una bienal de ideas jovenes no justificaría el esfuerzo de realizarla.

EDUARDO SERRANO, CURADOR DEL MUSEO DE ARTE MODERNO DE BOGOTA.

El carácter culto e informado y la actitud alerta que son características del arte colombiano de los últimos años son en gran parte el resultado de certamenes como las bienales anteriores, y por lo tanto buena prueba de su efectividad como estímulo creativo e instrumento didáctico. Creo que la convocatoria a la Cuarta Bienal de Medellín es una gran noticia.

Es importante que la Cuarta Bienal de Medellín corresponda con el espíritu del momento en el cual se realiza y en tal sentido debe abrirse a las difuciones de más vanguardia e interés en el arte contemporáneo. Su potencial como instrumento educativo es inmenso y debe ser aprovechado al máximo para beneficio de la comunidad en la cual toma parte.

RITA DE AGUDELO, DIRECTORA DE LA GALERIA SAN DIEGO, DE BOGOTA.

Las Bienales en nuestro medio son la única posibilidad de que los pobres veamos el arte de otros países. En cuanto a cómo debería ser la IV Bienal, yo creo que debe haber premios, no muy altos, pero muchos. La Bienal de Sao Paulo fué importante mientras los tuvo. La Bienal no debe invitar a todo el mundo, que invite por ejemplo tres artistas por país inclusive de Colombia teniendo para ello juntas de comisarios en vez de personas únicas responsables.

BEATRIZ GONZALEZ, ARTISTA COLOMBIANA QUIEN PARTICIPO EN LAS TRES BIENALES ANTERIORES.

En repetidas oportunidades me he referido a esa institución llamada Bienal de Arte: Siempre he pensado y experimentado que es una institución tan obsoleta como la OEA. En 1972 me preguntaron "Qué espera de la Bienal de Medellín?. Entonces contesté: Realmente lo único que espero es que al finalizar la Bienal no se haga un desfile de modas basado en los cuadros". Para mi sorpresa el desfile realmente se hizo. Hace más de un año escribí un artículo para la Revista llamado LA VACA FALSA en el que analizaba la Bienal de Venecia, que dentro de unos 15 años cumplirá un siglo, en el que señalaba la inconsecuencia de participar en ella países subdesarrollados y de como una Bienal de tal trascendencia tenía la fama de un carnaval.

Personalmente creo que las únicas Bienales que funcionan son las especializadas, como la de Grabado de América Latina de Cali. Circunscritas, geográficamente y a una problemática. Lo demás es frivolidad y fantochería. Creo que las bienales distraen los medios de actividades consecuentes como son los museos. Una exposición organizada didácticamente ayudaría más a la comprensión del arte moderno. Las bienales murieron en la segunda guerra mundial.

BERNARDO SALCEDO, ARTISTA COLOMBIANO QUIEN PARTICIPO EN LAS BIENALES ANTERIORES.

No debe volverse una institución porque no puede instituirse nada. La Bienal debe ser como una esponja. Si se maneja con criterio de institución, como todo en Colombia, se conservatiza y si se conservatiza se petrifica. El peligro de la Bienal de Medellín es que se puede volverse como la Feria de Manizales.

MARITZA URIBE DE URDINOLA, PRESIDENTA DEL MUSEO DE ARTE MODERNO LA TERTULIA DE CALI.

Las considero sumamente útiles por lo que tienen de formativas y por la información e ilustración que le dan tanto al público como a los artistas de la realidad del arte contemporáneo, dan, además, la posibilidad de actualizar conceptos y establecer contactos con los artistas de diferentes países. Las bienales constituyen básicamente una apertura hacía el mundo exterior.

Pienso que a estas horas ya deben tener bien planeado como será la IV bienal de Medellín. Sin embargo, yo me atrevería a insinuar que no se pretenda abarcar demasiado y que se sacrifique cantidad por calidad. Una estricta selección de los participantes, buscando lo mas representativo dentro de las plásticas actuales, sin concesiones ni condescendencias harían de este certamen uno de los más importantes del continente.

JORGE VELASQUEZ OCHOA, DIRECTOR DEL MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLIN.

a) Creo que la IV Bienal de Arte debe limitarse a los artistas latinoamericanos entre los cuales están los artistas de Colombia como país anfitrión para auscultar los problemas del Arte Contemporáneo en esta zona del mundo subdesarrollado.

b) En este certamen, deben aparecer todas las tendencias pictóricas y de creación con la función eminentemente didáctica de ubicar el momento que vive el artista frente a su mundo, principalmente en los aspectos técnicos, sociales, políticos y de compromiso.

c) Creo que debe ser un foro democrático que proceda de la base misma de cada país, de su pueblo si ello fuere posible, a fin de que sean sus auténticos representantes los que participen en dicho certamen. Cuando hablo de foro libre me estoy refiriendo a que la selección la hagan la Universidad, los centros de cultura, los museos, los artistas, los sindicatos de profesionales de las Artes, los intelectuales, en una especie de consenso o consulta de la opinión popular.

d) Debe hacerse con un amplio sentido de selección profesional, sin presiones ni paternalismos.

MIGUEL GONZALEZ, DIRECTOR EJECUTIVO DEL MUSEO RAYO DE ROLDANILLO.

La Bienal debe ser un evento con política cultural definida, al tiempo que con un claro criterio de lo que ofrece. De tal forma que la exposición central enseñe el arte *nuevo* del área geográfica que se escoja; no un directorio de *nombres*. Es más importante mostrar pocos artistas con varias obras que repetir dos trabajos por cabeza de una interminable lista. Los creadores conocidos y/o consagrados no deberán ser invitados, su presencia solo se justificaría en retrospectivas o en el ámbito de muestras históricas.

Es magnífico el hecho de que la Bienal lograra constituirse y tener perspectivas como organismo; ya que esto es cierto gracias a sus organizadores y promotores, es preciso replantearla cada vez, para que siempre sea un evento sorpresa (temático, con distinto sentido, y resuelto diferente) a fin de que se salve de ser rutinario y adivinable.

RE - VISTA

Volumen 2 No. 1 — 1.980

Director
ALBERTO SIERRA

Coordinador
MOISES MELO

Redacción Sección Arquitectura
PATRICIA GOMEZ

Periodista Responsable
GUILLERMO MELO

Comite de Redacción
Santiago Caicedo, Jorge Mario Gómez, Patricia Gómez, Eduardo Serrano, Jairo Upegui.

Colaboradores:
Alvaro Barrios, Roberto Guevara, Patricia Gómez, Beatriz González, Frederico Moraes, Eduardo Serrano, Marta Traba, Jairo Upegui, Hugo Zapata, José Gómez Sicre. Juan Acha, Silvia Arango, Darío Jaramillo Agudelo, Luis Camnitzer, Aracy Amaral, Jorge Glusberg, Alfonso Castrillón Vizcarra, Rogelio Zalmona, Nena Ossa, Silvia de Ambrosini, Myriam Acebedo, Gustavo Cobo Borda, Santiago Caicedo, Delfina Bernal, Víctor Sánchez, Eduardo Hernández, Luis Fernando Valencia, Philip Johnson, Ricardo Martín Crossa, José Hernán Aguilar, Bernardo Salcedo, Walter Correa, Alberto Aguirre.

Publicidad
MARIA CECILIA URIBE DE ARANGO

Fotografías:
Jaime Ardila, Guillermo Melo, Oscar Monsalve, Jorge Ortiz, Luis Fernando Valencia, Rafael Moure.

Diagramación:
ARQUITECTURA Y DISEÑO GRAFICO

Impresión:
EDITORIAL COLINA
Kra. 50 No. 30-74

Los artículos firmados son responsabilidad de los autores.

Los artículos sin firma expresan el pensamiento editorial de RE—VISTA.

Apartado Aéreo No. 51987 y 55945

Calle 52 No. 43-32 Medellín — Colombia

Teléfono: 39 39 63

Esta recopilación de 8 números de RE-VISTA es facsímile, sin fines comerciales sino educativos y culturales.
Su publicación es tal como circuló en su época, en tamaño, tintas y papel.
RE-VISTA la editó en Medellín, entre 1978 y 1981, Alberto Sierra Maya (fallecido y quien fue premio Vida y Obra de la Secretaria de Cultura Ciudadana de la Alcaldía de Medellín en 2015).
ISBN: 978-958-8845-94-4

Coordinación del proyecto: Julián Posada.

Portada: Fotomontaje de Alberto Sierra con base a una foto de Edgar Negret de 1977 por Julio Cesar Flórez y una foto de Bolívar de Pedro José Figueroa, de la Quinta de Bolívar en Bogotá por Oscar Monsalve.


Foto: Oscar Monsalve

BEATRIZ GONZALEZ, nació en Bucaramanga, Colombia en 1938. Estudió en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de los Andes, Bogotá 1959 — 1962: Maestra en Bellas Artes. Realizó un curso de grabado en la Academia Van Beeldende Kunsten en Rotterdam, Holanda 1966. Ha expuesto individualmente desde 1964 y ha participado en exposiciones colectivas en Colombia, Argentina, Cuba, Estados Unidos y Venezuela. Representó a Colombia en la XI Bienal de Arte de San Pablo y en 1971 y en la XXXVIII Bienal de Venecia en 1978. Participó en las bienales de grabado de Japón y Puerto Rico en 1979 y en el Panorama Benson y Hedges de la Nueva Pintura Latinoamericana en 1980. Vive y trabaja en Bogotá.

POR BEATRIZ GONZALEZ

El presente artículo es el resumen de una conferencia dictada en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, el 5 de Marzo de 1980.

AMELIA PELAEZ Y LA CULTURA CUBANA

a Marta Traba

Página opuesta: Amelia Peláez. **Mujer en el balcón**. 1960. témpera sobre papel. 0.51 x 0.40 mts. foto: Oscar Monsalve.

Existen muy variadas maneras de acercarse a la pintura; todo depende de las intenciones. Unas veces se puede tomar la biografía del artista, desarrollarla en tiempo lento, medir cronológicamente estudios, influencias, viajes, y finalmente culminar con un análisis de su obra; un catálogo, una monografía, una visita guiada pueden lograr esta clase de acercamiento. Otras veces puede ser más eficaz ser creativo con los conocimientos y esperar a que el artista a través de ciertas palabras, nombres o hechos, envíe señales que de pronto y por azar lleven a una mayor comprensión de su obra. Hay que estar interiormente dispuesto para recibir las señales. En el caso de Amelia Peláez del Casal vamos a referirnos a dos señales.

La primera señal: su apellido «Del Casal»

Una persona entrenada en literatura encontrará familiar éste apellido, le sonará a rima de Becquer. Sobrina de Julián del Casal, poeta cubano 1863 — 1893, precursor, junto con José Martí, con el mejicano Gutiérrez Nájera y con José Asunción Silva del modernismo en Latinoamérica, movimiento que habría de culminar con Rubén Darío. Julián del Casal fue amigo fraternal de Darío; Darío siempre se refirió a Del Casal con férvidos elogios; en carta a Manuel Hernández Miyares, Ruben Darío le dice "tu sabes que en el nuevo mundo, después del alma de Edgar Allan Poe, la suya es la que ha volado mas maravillosamente a la montaña del arte". Menéndez y Pelayo habla de él como el primero de los poetas vivos de Cuba. Elogiado por Verlaine, influído por Baudelaire, se muestra siempre simpatía por su persona y por su obra(1). (Parece que Amelia Peláez hubiera heredado idénticas simpatías).

"A su alrededor se forma un verdadero estado de poesía. Con él están siempre las personas más refinadas y cultas, como Esteban Borrero y la pintora y crítica Juana Borrero. Del Casal colabora en periódicos tales como El Fígaro, La Habana Elegante y La Caricatura; en este último escribe sátiras de la sociedad habanera que le acarrean dificultades. Es un refinado enfermizo. Ya mayor, recuerda en verso un regaño de su padre en que le pronostica lo que será su vida. A pesar de la simpatía que despierta es un ser aislado. Prefiere ayunar e invertir su sueldo en estampas japonesas vistas en una vitrina. Sabemos que hizo aprendizaje y algunos intentos de pintar; nadie ha visto sus telas de aficionado"(2). Sus versos muchas veces están dedicados al tema del arte: "Mi museo ideal", "Un Crítico", "El Arte". Podemos encontrar en sus versos lo que Lezama Lima llama sensualidad plástica tan evidente asímismo en la pintura de Amelia Peláez:

"El cielo se colora de azul tierno
De rojo el sol, de nácar el celaje
De verde sempiterno etc.".

Hay versos que parecen casi compuestos como cuadros y con la simetría obsesiva de las pinturas de Amelia Peláez:

"Hay dos aves de rapiña
Contemplando sus destellos
Una de plumaje áureo
Otra de plumaje negro".

Versos pintados podría ser:

"Un cielo gris, morados estandartes
Banderas tremolando en los baluartes
Figuras femeninas en balcones".

Debemos recordar aquí que uno de los temas favoritos de Amelia Peláez, después de la revolución, es exactamente el de las figuras femeninas en balcones.

Del Casal vive a finales del siglo pasado escribiendo con pinceladas modernistas sobre el paisaje cubano:

"Rodea el horizonte cinta de plata
Parece cada faro flor escarlata".

Se puede hacer el seguimiento interminable de colores, centelleos, reflejos, chisporroteos, brillos, no solamente en la poesía de Del Casal sino también y con acentos trágicos en la de su contemporáneo José Martí, quien en sus versos habla de "Estrella que alumbra y mata" y dice de pronto: "Tiemblo del sol" o se entretiene narrando vibraciones de luz en el mar o colores en el delantal de una niña. Pero la señal, "Del Casal" nos exige volver a Amelia Peláez.

Amelia Peláez viaja a Europa en 1927. Es el año de la fundación en La Habana de la revista De Avance por el poeta Jorge Mañac. La orientación de la revista es el compendio de la posición de políticos, intelectuales y artistas de la década del veinte: en ella se afirma reiteradamente el cubanismo esencial(3).

Dentro de las diferentes escuelas en las que se matricula Amelia Peláez, en París, quiero subrayar los cursos que toma en 1930 con la pintora rusa Alejandra Exter. Esta artista había emigrado a Francia después de que el régimen comunista retiró el apoyo al arte experimental; había sido la más joven pintora de vanguardia de su nativa Kiev. Su contribución al arte moderno ruso no fue únicamente a través de sus pinturas y diseños de escenografías, sino además por sus contactos internacionales. Sus frecuentes viajes a París entre 1908 y 1914 le permitieron asociarse con cubistas como Picasso, Braque, Apollinaire y Max Jacob y además participar en actividades futuristas en Roma y Moscú. Compenetrada del constructivismo ruso, aplicó sus aptitudes a una amplia variedad de formas: produjo notables afiches y propagandas, diseñó libros para niños, candelabros, alfombras, muebles, porcelanas; ilustró libros para André Gide y otros escrito-



res. Con una conciencia de lo abstracto (no-objetivo), aplicó en sus escenografías un sistema de teatro sintético en el que integró "set", traje, actor y gesto formando un todo dinámico y una nueva abstracción espacial en la arquitectura escenográfica. En 1917, enseñó diseño abstracto a los niños de las escuelas de Odesa[4].

De estos datos escogidos de la biografía de Alejandra Exter, es imprescindible deducir que de todas las enseñanzas que recibió Amelia Peláez en París[5], esta última fué definitiva en la orientación de su pintura, en cuanto a aplicación del diseño y de las simplificaciones a su obra. Es el momento de recordar que desde 1934, año de su regreso a Cuba, aparecen dentro de su producción ilustraciones para libros como Siete Poemas de León Paul Fargue, Poema desesperado de Luis Amado Blanco, Poesías Selectas de Zenea y asímismo es importante subrayar para el tema de este artículo, que ilustró La Muerte de Petronio de Julián del Casal, en 1936. Por esta razón no es arriesgado afirmar que a la luz o a la sombra de su tío, muerto en 1893 a la edad de 30 años, un año antes de nacer la pintora, encontrará Amelia Peláez uno de los elementos permanentes de su pintura, el vitral cubano, que describe Julián del Casal en uno de sus versos:

"Frente al balcón de la vidriera roja
que incendia el sol en vivos resplandores".

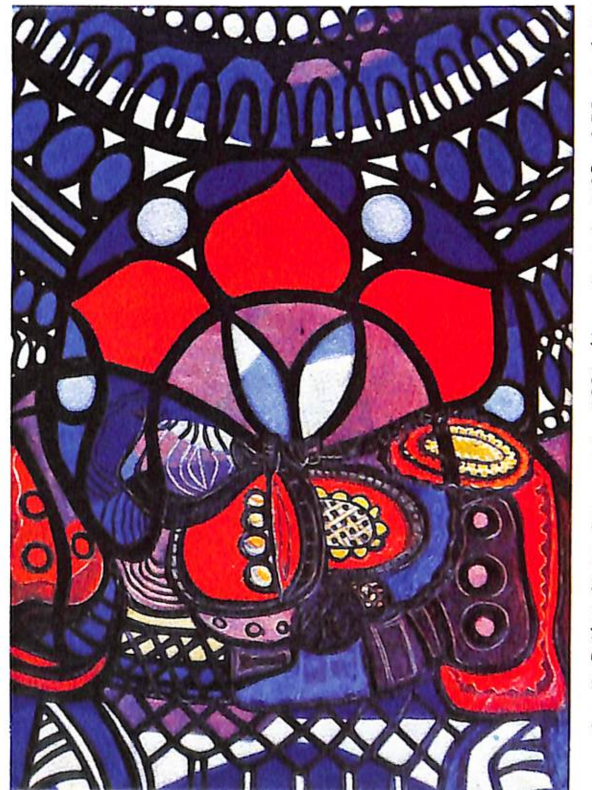
Los primeros vitrales, explícitos, empiezan a aparecer en la pintura de Amelia Peláez hacia 1935. Son un hallazgo producido por la convergencia de tres hechos: Primero, la influencia de Julián del Casal, quien había llamado la atención sobre los vitrales; segundo, las búsquedas del cubanismo esencial, propias de la década del veinte en el arte cubano y, tercero, la formación recibida de Alejandra Exter en París, orientada hacia el diseño y la abstracción.

Como epílogo de esta primera señal "Del Casal", se puede agregar que el nombre de Amelia Peláez está vinculado a las letras cubanas, no sólamente en homenajes en verso como el de Nicolás Guillén[6], o en prosa como los de Alejo Carpentier[7] y José Lezama Lima[8], sino en el análisis de una característica de la literatura cubana que es la exageración, superabundancia o derroche: Lo que yo llamo exageración es lo que los profesores y críticos denominan "el neo-barroco"[9], denominación que no puedo compartir por considerar que ninguno de los términos que han servido para clasificar el desarrollo de las artes en Europa tienen aplicación en América. La exageración, aparece en la literatura simplemente como una característica del cubano en general o como una correspondencia de la conciencia de la riqueza: "Becquer (Baker) propuso embaldosar el suelo de su comedor con doblones; las autoridades dijeron que no sería muy ético pisar sobre el escudo español, y así, con un raro exceso de extravagante lealtad, sugirieron que las monedas podían ser puestas de canto".[10] José Joaquín García, quien recopila historias de excéntricos del siglo XVI y XVII, en su Protocolo de Antiguedades, nos narra anécdotas de Nicolás Massini que son un cabal ejemplo del gusto literario por lo exagerado, de su tendencia a lo ilimitado, de su incapacidad para poner punto: Cuando don Nicolás "intentaba trasladarse a otro sitio, verificaba la lista minuciosa de lo que formaría su equipaje, tenía que ser la mejor diseñada de sus manías. Cuando iba a partir llamaba por su nombre a toda la presunta compañía viajera. Comenzaba Nicolás, y él mismo decía presente. Llamaba después a sus servidores y después a los caballos y a los perros. Como éstos no podían responder a sus llamados, tenía entre su servidumbre imitadores del relincho de los caballos y del ladrido de los perros. De los animales se pasaba a los paquetes y a los objetos y para ellos tenía voces ejercitadas en remedar el golpe de la madera contra el suelo, el chirrido de las cerraduras, el deslizarse de la seda por los más pulimentados metales, el sonido del viento agitando las pelucas en el fondo de sus venturosas cajas"[11].

Exageración, superabundancia y derroche que nos conducen a una pérdida parcial del objeto[12], encontramos en la obra de Alejo Car-



Amelia Peláez. **Interior en columnas.** 1951. témpera sobre papel entelado. 1.42 x 0.98 mts. foto: Oscar Monsalve.



Amelia Peláez. **Naturaleza muerta.** 1961. óleo sobre tela. 1.03 x 0.72 mts. foto: Oscar Monsalve.

pentier y de Guillermo Cabrera Infante. Se puede utilizar como ejemplo la primera página del El Concierto Barroco y algún párrafo de Los Tres Tristes Tigres:

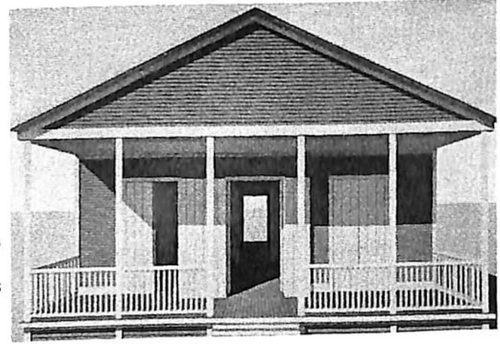
"De Plata Los Delgados Cuchillos, Los finos tenedores; de plata los platos donde un árbol de plata labrada en la concavidad de sus platas recogía el jugo de los asados; de plata los platos fruteros, de tres bandejas redondas, coronadas por una granada de plata; de plata los jarros de vino amartillados por los trabajadores de plata; de plata los platos pescaderos con su pargo de plata hinchado sobre un entrelazamiento de algas; de plata los saleros, de plata los cascanueces, de plata los cubiletes, de plata las cucharillas con adornos de iniciales. . . Y todo esto se iba llevando quedamente, acompasadamente, cuidando de que la plata no topara con la plata, hacia las sordas penumbras de cajas de madera, de huacales en espera, de cofres con fuertes cerrojos, bajo la vigilancia del Amo que, de bata, sólo hacía sonar la plata, de cuando en cuando, al orinar magistralmente, con chorro certero, abundoso y percutiente, en una bacinilla de plata, cuyo fondo se ornaba de un malicioso ojo de plata, pronto cegado por una espuma que de tanto reflejar la plata acababa por parecer plateada. . ."[13].

"Recuerdo el día que fuimos a comer juntos él, Bustrofedonte que era el nombre esa semana para Rine, a quien llamaba no solamente el más leal amigo del hombre, sino Rinoceronte, Rinedocente, Rinecente, como luego hubo un Rinecimiento seguido del Rinesimiento, Rinesimiento, Rinesemento, Rinefermento, Rinefermoso, Rineferonte, Ronoferante, Bonoferviente, Buonofarniente, Busnofedante, Bustopedante, Bustofedonte: variantes que marcaban las variaciones de la amistad: palabras como un termómetro) y yo, cuando aparecieron los dos a buscarme al periódico me dijo, Vamos a una bustrofonda, porque. . ."[14].

Cuando José Lezama Lima exclama "otro ángel más!", [15] esta expresando con el menor número de palabras la superabundancia, la reiterada presencia del "horror al vacío" en las letras y en las artes cubanas. Las pinturas de Amelia Peláez saturadas de líneas, de colores de espacios trabajados sin aire, llenos de pinceladas en los que no se distinguen las frutas de los vidrios, nos recuerdan las descripciones de las frutas tropicales del cronista José Joaquín García: "Las guanábanas tan grandes como melones, pero prolongados, por encima tienen labores sutiles que parece que señalan escamas, pero no son ni se abren"[16].

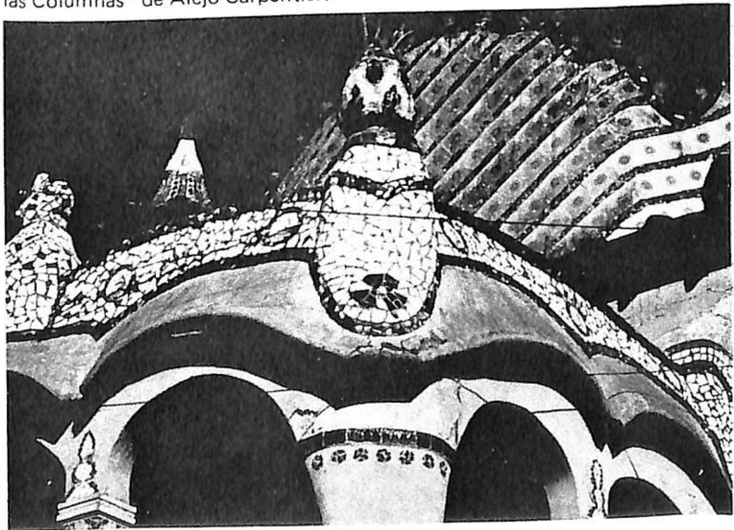
Segunda señal: 1915 se traslada con su familia a La Habana

"La arquitectura es esclarecedora de la cultura", por esta razón Hegel la coloca en primer lugar, "Por ella comienza el arte"[17]. Esta vez nos vamos a servir de la arquitectura para esclarecer la pintura:



Emilio Sánchez. **Casita al sol**. 1971. Acrílico sobre lienzo. Sin mas datos. Archivo de la III Bienal de Medellín.

Antonio Gaudí. Parque Güell. Foto: Pablo Gasparini, del libro "La ciudad de las Columnas" de Alejo Carpentier.



Ese traslado, según datos de su biografía, se realiza después de construir una casa en la Habana en 1913. Estamos acostumbrados a creer que la arquitectura cubana es igual a la caribeña, confusión nacida de notas críticas como la siguiente: ". . . para Emilio Sánchez las paredes de estas casas populares del Caribe, de orígenes españoles, francesas, inglesas, u holandesas. . .", "El espectador de esta obra no podrá retirarse de la exposición sin haber participado en la experiencia de ser el habitante de esas casitas o casonas de Cartagena o de la Habana. . ."[18]. En realidad "estas casitas o casonas" corresponden al replanteamiento de las ciudades originado por la ocupación norteamericana del Caribe iniciada a comienzos de este siglo: "La mayoría de las viviendas, incluyendo las de los ricos, eran malas e incómodas, aunque pintadas con colores muy alegres. Los espléndidos palacios coloniales estaban en su mayoría desiertos; las modas y los nuevos inquilinos cambiaban las costumbres. Durante la ocupación se habían imitado estúpidamente las costumbres de los norteamericanos que hacian deseables las casas muy luminosas, de madera, cálida, sin patios interiores, poco adecuados para soportar los huracanes"[19].

La vida de esta arquitectura es breve en Cuba; el huracán la barre. Realmente, la época en que se construye la casa paterna de Amelia Peláez en la Habana, aunque es de estilo colonial, pertenece a la época catalana; "inspirada por los propios inmigrantes españoles influídos por el floreciente arte modernista como el de Gaudí y otros arquitectos que gustaban a la burguesía de Barcelona. Columnas contorsionadas y decoración excesiva tuvieron sus días de triunfo en la Habana"[20].

Para describir la arquitectura cubana vamos a utilizar 3 verbos: "acumular, multiplicar y coleccionar"[21]. Es una arquitectura de superposiciones. Está desde sus comienzos pensada para proteger del sol. La Habana pasa de ser una fortaleza militar[22] y una central de abastos para los barcos que llegan, a convertirse, a finales del siglo XVIII, en una de las ciudades más ricas de América; es el poder del azúcar. Se comienzan a construir palacios y a la simple casa española se le van adicionando, durante todo el siglo XIX, rejas, mosaicos, mascarones de piedra, columnas dóricas o jónicas, persianas y vitra-

les. Al producto de estas adiciones se lo ha llamado barroco cubano; de pronto entra en una clasificación más amplia y se lo llama barroco latinoamericano. De nuevo no puedo compartir estas denominaciones porque creo que ninguna de las clasificaciones europeas se da nítidamente en América. El producto de un sistema de adiciones es muy distinto al carácter intrínseco de la arquitectura barroca europea. En ésta hay todo un proceso de adentro hacia afuera; en la arquitectura cubana es de afuera hacia adentro. El interés es protegerse del sol y del ruido; La Habana es considerada por los viajeros del siglo pasado como una de las ciudades más ruidosas del mundo.

El inventario de elementos que aparecen en la arquitectura cubana es el siguiente: Mamparas, canceles, rejas, guardavecinos, balcones, guardacantones, gárgolas, remates de ventanas, encajes de madera calada, mascarones, persianas y medio punto. Estos dos últimos elementos son los que interesan.

Cómo llegaron a Cuba la persiana y el medio punto, no está comprobado totalmente. Aparecen en la arquitectura cubana a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. "Es cuando la burguesía criolla empieza por fin a desenvolverse en placenteras condiciones financieras, cuando el vitral y la persianería fructifican como una simultánea solución al binomio luz-calor"[23]. Nace de una necesidad. El antiguo toldo es reemplazado por el conjunto persiana-medio punto. La Persiana deja pasar la brisa y el medio punto deja pasar la luz tamizándola. El vidrio es coloreado porque el blanco no quita la claridad. Esta claridad es agresiva y notoria en las ciudades cubanas. Humboldt, anota el mal trazado de las calles de la Habana[24], pero llega a preguntarse si no se oculta una gran sabiduría dictada por la necesidad esencial de protegerse del sol. El sol aparece en documentos históricos como en el diario de la señora Ruby Hart Phillips esposa del corresponsal del New York Times, quién narra una escena de represión del gobierno de Machado:

"La luz del sol hace que las calles y edificios parezcan más blancas de lo que son. Vimos a un joven que venía corriendo. Estaba solo en la calle, y su sombra era la única cosa que se movía. Hacía gestos alocados a un lado y a otro, como si no supiera adonde iba. Entonces lo vi detenerse, alzar sus brazos y gesticular con ellos. En la tarde tranquila y calurosa, su voz fue perfectamente audible cuando gritó: No tire más!. No tire más!. Algunos hombres apostados en el acantilado cercano a nuestra casa alzaron sus fusiles. La primera ráfaga le alcanzó en la espalda. . . la segunda en la cabeza y los hombros. Cayó enfrente de la enorme estatua (de). . . José Miguel Gómez. . . los mulatos que habían matado al muchacho se marcharon tan tranquilos acantilado abajo arrastrando sus fusiles. Se detuvieron y se quedaron mirando al muchacho agonizante sin mostrar la menor emoción"[25].

Alejo Carpentier dice que el vitral cubano "es un intérprete entre el sol y el hombre", que "los cubanos le pusieron espejuelos al sol" y que "son un enorme abanico de cristales que quiebra los impulsos fulgentes, pasando por lo demasiado amarillo, lo demasiado aúreo del incendio sideral, a un azul profundo, un verde agua, un anaranjado clemente, un rojo granadina, un blanco opalescente que diese sosiego al sol y al resol cubano"[26].

La persiana, llamada en una época persiana Miami, vino por la ruta Francia, – Lousiana – Haití – Cuba. La primera revolución triunfante de esclavos tuvo lugar en Haití en 1891, dos años después de la revolución francesa y como una consecuencia inesperada de esta misma. Fue una revolución sangrienta y total. Se salvaron muy pocas familias blancas que pudieron llegar a Cuba. Estos inmigrantes aportaron el cultivo del café, los avances tecnológicos en la producción del azúcar y la cultura francesa; dentro de este último aporte podemos situar la persiana. No puede fijarse con precisión en que momento se comenzó a disfrutar de la vidriera coloreada, pero se supone que fue posterior a la persiana, porque se necesitaba del adiestramiento en la manufactura de las persianas para poder elaborar las cajas o ranuras en las que se ensamblan los vidrios. Hay muchas incógnitas sobre el medio punto cubano: En un aviso de comienzos de éste siglo se lo llama vidriería francesa. Hay en la Habana una calle llamada de los vidrios: ¿Se importaba el vidrio coloreado?. ¿Se lo manufacturaba en Cuba?. ¿Estaba tan desarrollada la artesanía en el siglo XIX?. ¿Se importaban equipos y materiales y trabajadores especializados que se marchaban al terminar?. Esto último, según los investigadores, es lo más probable[27].

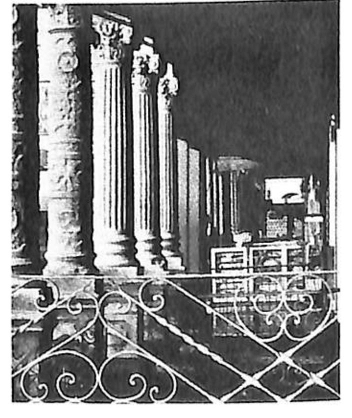
El medio punto se ha inventariado, se han hecho levantamientos de los diversos diseños. Algunos están como pieza de museo en El Consejo Nacional de Cultura de la Habana, otros están deteriorados y una gran cantidad se encuentran conservados en las casas y palacios de Cuba.

El medio punto es un vitral, elaborado con vidrios coloreados ensamblados en venas de madera. Estas venas permiten únicamente fraccionamientos amplios que impiden contar historias como en los vitrales góticos. Las juntas de plomo permitían narrar historias completas de la vida de la Virgen, de los santos o de las corporaciones y además, dar expresión a los rostros. El fraccionamiento pequeño conduce a la anécdota, a la figuración; el fraccionamiento grande conduce a la abstracción. El medio punto es un abanico de cristales en donde lo más figurativo que se puede representar es un sol o una flor.

Fotos de Pablo Gasparini sobre La Habana. tomadas del libro "La Ciudad de las columnas" de Alejo Carpentier.

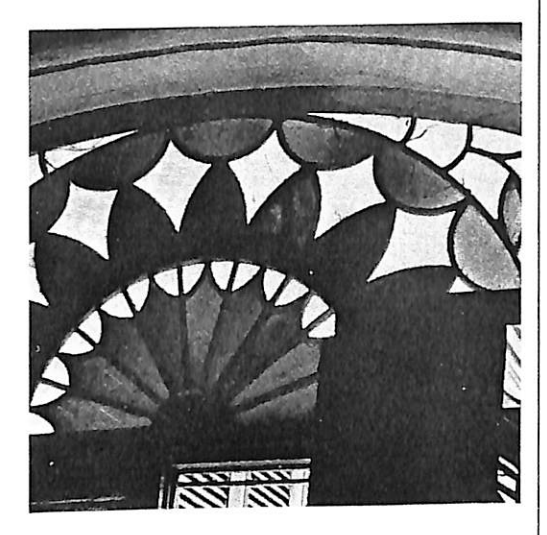




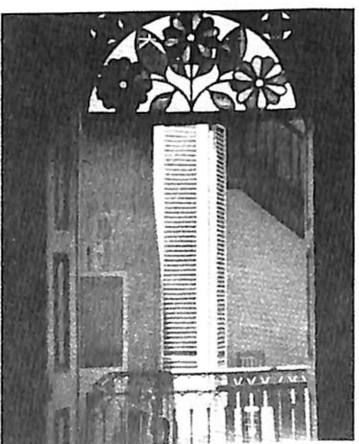


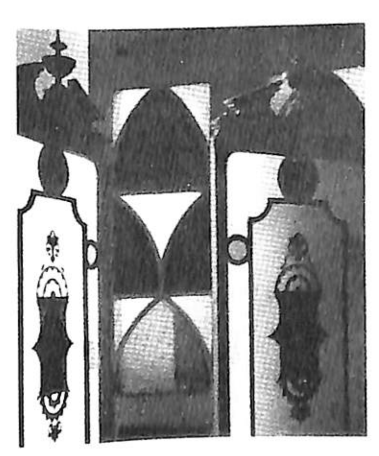
Lo que proyecta el medio punto en el interior de las casas cubanas es la experiencia abstracta de los cubanos desde el siglo pasado. Las proyecciones de la luz en la arquitectura interior cubana, llena de mobiliarios trabajados en madera, mimbre o hierro y mamparas, puntas de encaje y canceles, hace que el cubano tenga prematuramente experiencias visuales abstractas.

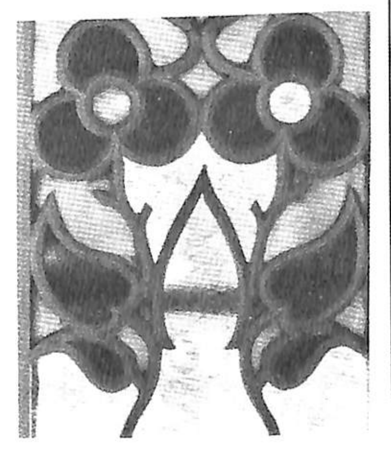
Amelia Peláez quien regresa de Europa, después de tener la experiencia de los fraccionamientos cubistas y las composiciones abstractas en colores primarios de la vanguardia europea, encuentra que el lenguaje abstracto estaba influyendo visualmente al cubano desde el siglo pasado. En su cuadro "Las dos hermanas al piano" (1945), no sabemos que hay en mayor proporción, si el cubismo de Picasso o los reflejos y proyecciones, en un interior cubano, de un medio punto con vidrios azules y violetas.











La pintura de Amelia Peláez, no es la única en la que aparece el medio punto. En la de René Portocarrero, Servando Cabrera y Mirta Cerra, también existe. Es el producto de la reminiscencia, una de las características de la pintura y la literatura cubanas(28). Sólamente que el vitral en Amelia Peláez no es un tema reiterativo de su pintura, sino un elaborado elemento plástico.

Por ésta segunda señal, "se translada con su familia a la Habana" se llega a la conclusión de que los sistemas de expresión escogidos por Amelia Peláez, son el fruto de otra convergencia: La experiencia abstracta propia del cubano sacada de su arquitectura y la experiencia adquirida en Europa por su formación cubista.

La presencia de la obra de Amelia Peláez en el Museo de Arte Moderno de Bogotá ha sido el punto de partida para este ejercicio intelectual y sensible de señales y convergencias. Los términos cubismo y cubanismo esencial, experiencia abstracta prematura del cubano y fraccionamientos cubistas, unidos a la luz de Cuba son expresiones de la manera singular de asimilar cada pueblo de América la cultura europea.

1. José Lezama Lima. La Cantidad Hechizada. Ed. Jucar, 1974, página 127.
2. José Lezama Lima. Op. cit., página 128 - 130.
3. Adelaida de Juán. Actitudes y Reacciones. América Latina en sus artes. Unesco. Ed. Siglo XXI, 1974, página 38.
4. Colin Naylor Edit. Contemporar y Artists 1977, London, St. James Press, página 287.
5. Estudia en La Grande Chaumiere, en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes y en la Escuela del Louvre.
6. Exposición Amelia Peláez. Catálogo. Museo de Arte Moderno. Bogotá, 1980.
7. Alejo Carpentier. La Consagración de la Primavera. Ed. Siglo XXI. 1978, página 340.
8. José Lezama Lima. Tratados en la Habana 1958, Una página para Amelia Peláez, página 257.
9. Severo Sarduy. El barroco y el neobarroco. América Latina en su Literatura. Unesco Ed. Siglo XXI, 1972, página 167.
10. Hugh Thomas. Cuba. La Lucha por la Libertad. 1762 - 1970. Tomo 1 Ed. Grijalbo, S. A. 1973, página 199.
11. José Lezama Lima. La Cantidad Hechizada. Ed. Jucar, 1974, página 17.
12. Severo Sarduy. Op. cit. página 183.
13. Alejo Carpentier. El Concierto Barroco. Ed. Arte y Literatura, La Habana 1975, página 7.
14. Guillermo Cabrera Infante. Tres Tristes Tigres Ed. Seix Barral, 1975, página 207.
15. Severo Sarduy. Op. cit., página 182.
16. José Lezama Lima. Op. cit., página 15.
17. G. F. Hegel. Sistema de las Artes. Ed. Espasa-Calpe Argentina, S. A., Buenos Aires, 1947, página 31.
18. Galaor Carbonel. Catálago Exposición Emilio Sánchez Centro de Arte Actual, Pereira, 1975.
19. Hugh Thomas. Op. cit., Tomo 2, página 649.
20. Hugh Thomas. Op. cit., Tomo 2, página 649.
21. Alejo Carpentier. La Ciudad de las Columnas. Ed. Lumen, 1970.
22. Adelaida de Juan. Introducción a Cuba. Las artes plásticas. Ed. Instituto del Libro, La Habana, 1968, página 8.
23. Yolanda Aguirre. Vidriera Cubana. Lucetas y óculos de la Habana vieja. Ed. de Arte y Sociedad. Instituto cubano del libro. La Habana, 1971, página 26.
24. Alejo Carpentier. La Ciudad de las Columnas, 1970.
25. Hugh Thomas. Op. Cit. Tomo 2, página 796.
26. Alejo Carpentier. La Ciudad de las Columnas, Ed. Lumen, 1970.
27. Yolanda Aguirre. Op. Cit. página 34 a 77.
28. Severo Sarduy. Op. Cit. página 178.



LUIS FERNANDO VALENCIA es actualmente profesor de la facultad de artes de la Universidad Nacional y de la facultad de diseño de la Universidad Bolivariana en Medellín. Ha colaborado en publicaciones del Museo de Arte Moderno de Bogotá y en los suplementos de El Colombiano de Medellín y El Pueblo de Cali. Como artista trabaja fotografía desde 1975.

POR LUIS FERNANDO VALENCIA

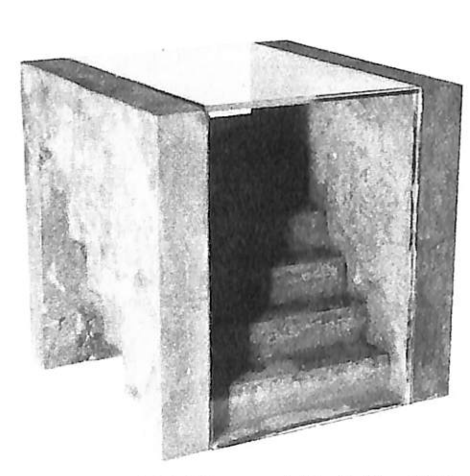
LAS ESCULTURAS DE RONNY VAYDA

Página opuesta. **Sin título.** 1979. Hierro. 2.00 x 2.00 x 0.75 mts. Foto: Guillermo Melo.

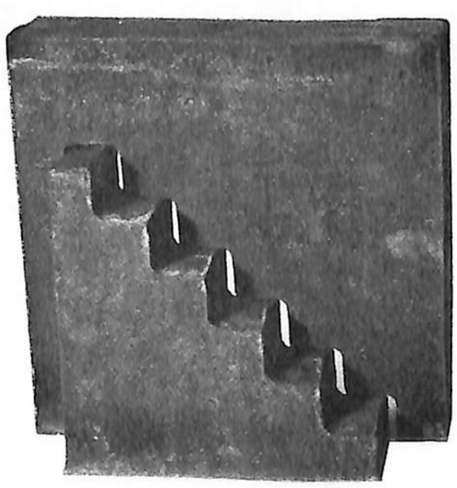
Un aspecto definitivo para la comprensión de la obra de Ronny Vayda es el relacionado con un profundo cambio operado en la escultura de este siglo, que a partir de las tesis constructivistas, abandonó todos los planteamientos anteriores totalmente basados en la geometría euclidiana para instalarse en un nuevo campo: la topología. El público asistente a las salas de exhibición de los trabajos constructivistas de la vanguardia rusa, en la década del veinte, no entendía que en la nueva topología las formas geométricas no eran vehículos de significación de símbolos de conceptos, sino formas concretas, estructuras con un comportamiento físico comprobable. La forma perdió todo su carácter de representación, de alusión, de significación directa con un aspecto reconocible de la realidad. El espacio que enseñaban estas piezas perdía todo el aspecto de noción real, aparecía increiblemente claro un espacio que antes pertenecía a las categorías mentales [1]. Un apego por lo científico y un respeto por lo tecnológico hizo posible la realización de estas obras que vistas hoy, a medio siglo de distancia, se sostienen con dignidad.

La obra actual de Vayda, se relaciona con la mejor tradición de la escultura constructivista colombiana que se hizo moderna con Edgar Negret y Ramírez Villamizar, y ha sido continuada con respeto y responsabilidad por los escultores del grupo de Medellín. Se hace importante aclarar de inmediato diferencias radicales con el mencionado constructivismo, pues es imposible que transcurrido tanto tiempo y en circunstancias tan diferentes, una obra actual siga operando con las mismas premisas estéticas. No existe en la obra de Vayda ese interés en el arte total entendido en el sentido constructivista de una vocación que va desde las artes aplicadas hasta el urbanismo. Sus obras, reducidas a lo esencial, referenciadas a sí mismas, lacónicas pero emotivas, podrían eventualmente pertenecer a un entorno urbano, pero no sería una afirmación decisiva en su obra. Un segundo aspecto se refiere a las preocupaciones constructivistas sobre la noción de la forma que siempre observaban un rigor matemático y en general científico[2]. El material actualmente utilizado en las obras de Vayda, posee la dimensión original para ser usado comercialmente, esto lo aparta de ese aspecto tan constructivista de veneración por lo técnico y lo emparenta con una corriente típicamente americana: el arte minimal.

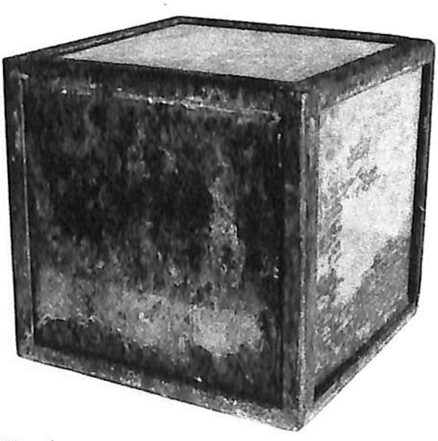
Sin embargo, antes de entrar a considerar las relaciones de las esculturas de Vayda con el arte minimal, es interesante debatir como una función tan importante en estas piezas, su aspecto de objeto, es un hecho que de alguna manera se debe al cubismo. Esta relación debe ser cuidadosa pues la estética cubista no era topológica, su geometría totalmente jerarquizada obedecía a un orden de valores (reales, no reales) y a unas relaciones íntimas entre las partes. El espacio cubista identificaba lo real con lo racional y lo no real con lo imaginario, pertenecía pues a esa geometría euclidiana que los contructivistas



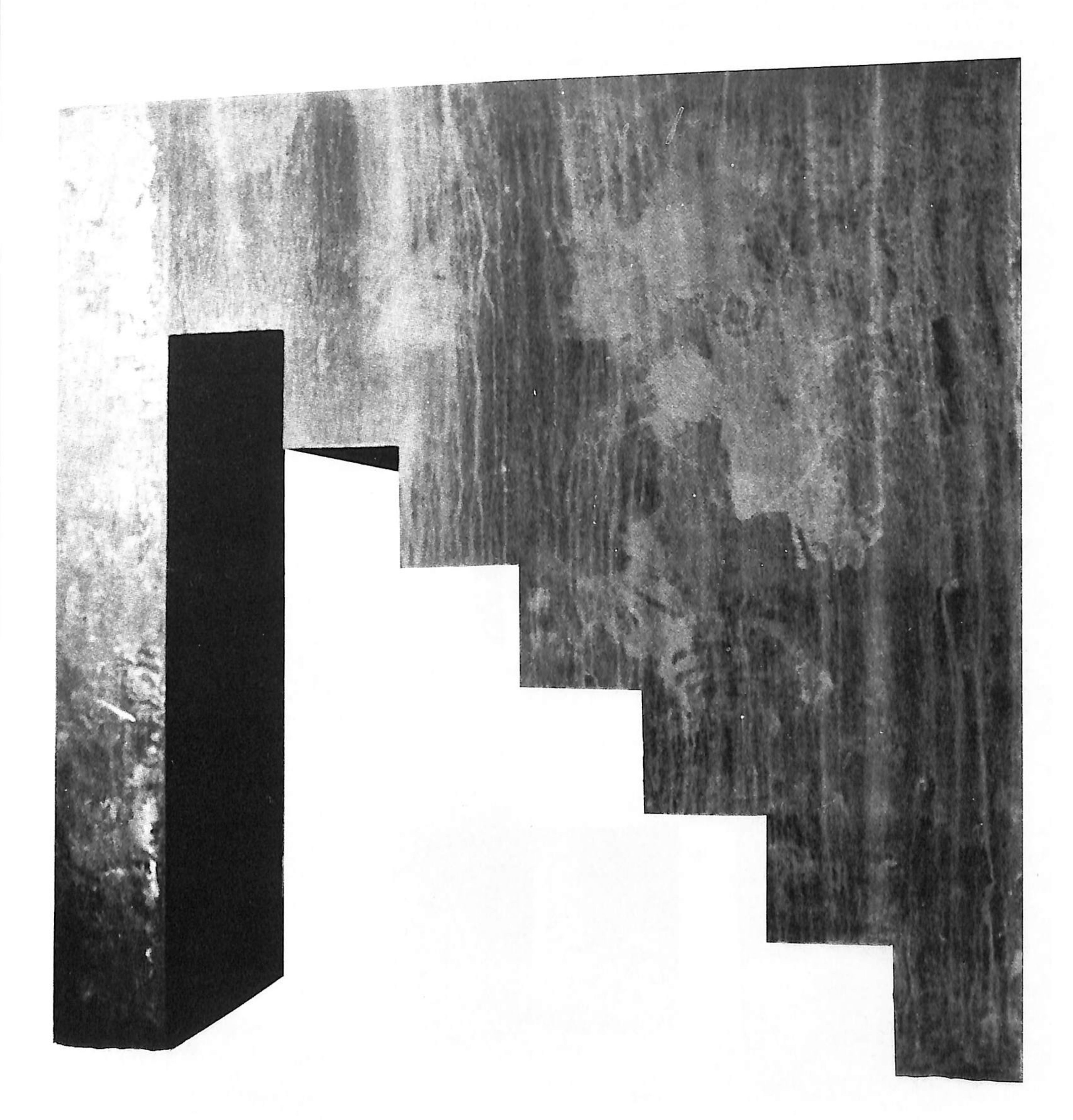
Sin título. 1980. Hierro y vidrio. 0.16 x 0.16 x 0.16 mts. Foto: Guillermo Melo.



Sin título. 1979. Hierro 0.20 x 0.20 x 0.06 mts. Col. Santiago Molina. Medellín. Foto: Guillermo Melo.



Sin título. 1980. Hierro y vidrio. 0.15 x 0.15 x 0.15 mts. Colección Oscar Salazar. Medellín. Foto: Guillermo Melo.



abandonaron completamente. La topología estaba en este orden de ideas más ligada a las filosofías fenomenológicas que se iban imponiendo con el avance del siglo. Pero, y aquí viene el punto en cuestión, citando a Léger: "el cubismo impuso el objeto al mundo". La primacía del objeto sobre el tema, logro del cubismo, creó la autonomía del hecho plástico. El surrealismo con su literalidad escandalosa retrasó de nuevo este proceso al poner en primer plano la importancia del tema. Afortunadamente las corrientes de post-guerra que a través del informalismo desembocaron en el arte minimal volvieron a situar las cosas en su verdadero punto.

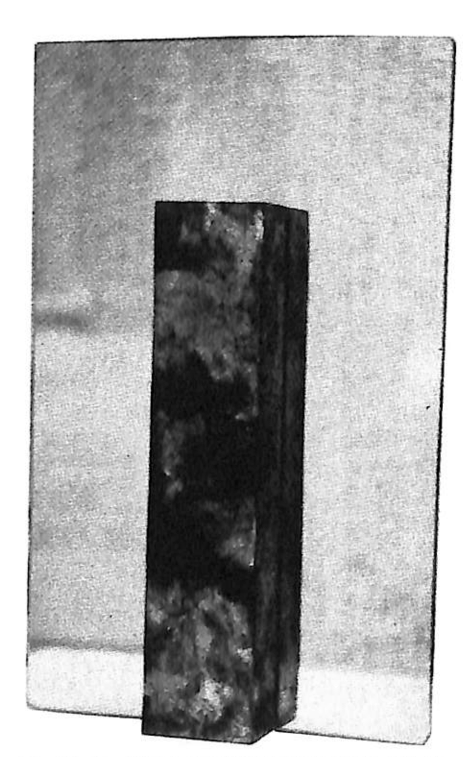
Las esculturas de Vayda tienen en común con el programa del minimal art americano sus características de abstracción total, orden, simplicidad, claridad, factura y alto grado de acabado [3]. El minimal, que tuvo su apogeo en la mitad de la década de los años sesenta, desarrolló un lenguaje escultórico de una gran pureza y nunca antes habían surgido unas piezas que se dirigieran tan certeramente a los valores de la visión. El minimal se enfrenta al espectador exigiéndole su experiencia perceptiva y aunque la mayoría de sus obras pueden ser aprehendidas de un vistazo, ha encontrado gran resistencia entre cierto tipo de crítica literal y falsamente social que quiere ver en las obras actuales los valores representacionales y de mensajes directos que la estética de este siglo desde Rodin (Balzac), Maillol, Brancusi, los cubistas, Pevsner y Gabo, Archipenko, González, Gargallo y mas recientemente Moore [4] se habían encargado de erradicar. Que en medio de la explosión del consumo, de un mundo asfixiante de objetos, surgiera una estética de la abstinencia, un programa de economía formal, es de por sí una fuerte crítica que los espíritus académicos no han querido aceptar.

Existe, sin embargo, a pesar de estas afinidades con el minimal, un notorio e importante punto de discrepancia ocasionando por la inclusión de los planos de vidrio, que han abierto a su obra nuevas e interesantes posibilidades. En la escultura minimal la presencia del objeto es total y rotunda, al agregar el vidrio, aparecen efectos de transparencia, reflexión, reflejos que crean de inmediato una meditación sobre el mismo objeto. En este sentido su obra se aproxima al arte conceptual. El vidrio como elemento liviano y transparente divide la pieza de hierro (pesado y macizo) en dos partes. Actua así como elemento irónico y perturbador pues una parte de la pieza que es totalmente real puede aparecer como virtual o reflejada. Frente al peso de la escultura construída (homo faber), el vidrio entra a crear un factor mental y de juego (homo ludens). El hierro propone el objeto y el vidrio lo cuestiona, es el equivalente en pintura cuando una obra no propone una imagen, sino una reflexión, una meditación sobre la imagen [5].

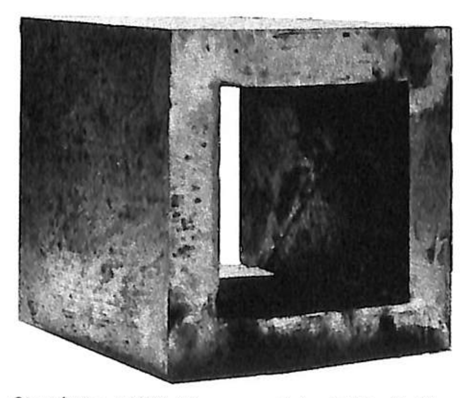
A través de todas las revoluciones estéticas del presente siglo, la joven generación siempre ha sido fiel a un logro que ya no se olvidará: el derecho alcanzado por la escultura a no parecerse más que a sí misma. Esto ha generado un nuevo tipo de crítica que salido de las huestes de la literatura, trata de confundir al público. Engañados por su falta de cultura visual pretenden hacer aparecer las obras de los nuevos artistas como entes abstractos, desprovistos de compromiso y significación. Empeñados en ocultar el valor de las obras como productos de deliberación humana consciente, ciegos a las significaciones e intenciones han caído en el cliché más socorrido de la historia del arte: denunciar la copia. Evitando la observación cuidadosa y el análisis frío y profesional reservado a los más prestigiosos medios de comunicación masiva, han caído en la pequeña crónica social de gacetilla. El tipo de objeto creado por la escultura de Ronny Vayda, dispuesto a imponer su carácter físico, a retener su lograda identidad, a mantener su austero reduccionismo sin hacer ninguna concesión a la alusión ni a la fácil asimilación de su obra, resistirá en su tranquilo hermetismo, los comentarios de una crítica ligera.



Ronny Vayda. **Sin título.** 1979. Hierro. 0.40 x 0.18 x 0.08 mts. Colección particular. Medellín.



Sin título. 1980. Hierro y vidrio. 0.35 x 0.10 x 0.06 mts. Col. Lotería del Centenario. Armenia.



Sin título. 1980. Hierro y vidrio. 0.15 x 0.15 x 0.15 Mts. Foto: Luis Fernando Valencia.

NOTAS:

1. Argan, Giulio Carlo "El Arte Moderno" Fernando Torres-Editor, 1975, volumen 2 p. 546.
2. Marchan, Simón "Del Arte Objetual al Arte de Concepto" Ed. Alberto Corazón, 1974. p. 111.
3. Walker, John A "El Arte después del Pop" Ed. Labor, 1975, p. 27.
4. Conil Lacoste, Michel "Escultura del Siglo XX" Historia del Arte Salvat, 1976, volumen 12 p. 202.
5. Paz, Octavio "Apariencia Desnuda" Ed. Biblioteca Era, 1973, p. 16.

DOCE GIROS EN LA ARQUITECTURA MODERNA



POR: PHILIP JOHNSON

Los siguientes extractos de la conferencia dictada por Philip Johnson en la Architectural Association en Londres, el 30 de abril de 1979, fueron editados por Chris Fawcett y publicados en Architectural Association Quarterly, Re-vista agradece al historiador de A. A. Q. Dennis Sharp por la autorización para reproducirlos. Traducción de Justo F. Arosemena.

Desde la publicación, en 1932, de su libro "El Estilo Internacional" con Henry Russell Hitchcock, Philip Johnson ha sido un "Maberick", el mas ágil malabarista, siempre actor, pero al tiempo agudo espectador y crítico de todo el desarrollo de lo que conocemos como **el movimiento moderno.**

Nacido en 1906 comenzó su educación formal como estudiante de Filosofía y de los clásicos, con solo algo de "interés" en arquitectura. Según su propia descripción, arquitectura, en aquel entonces, era el típico entusiasmo de estudiante: El Partenon, Chartres, La Columnata de Bernini, La Plaza de San Marcos. Pero el motivo de su conversión al movimiento moderno fué un artículo sobre J. J. P. Oud publicado por Hitchcock en 1929 su interés era "no por los expresionistas Taut o Mendelsohn, o el temprano Mies Van Der Rohe, sino por la "pura" dirección de Oud, Le Corbusier, Gropius y Mies". Entre el 46 y 54 fué director del Departamento de Arquitectura y Proyectos del Museo de Arte Moderno de New York ya en el 59 comienza su exploración de los valores del movimiento moderno, cuestionamiento que implica de cierta manera, declararlo difunto: "Yo creo que ustedes han oido hablar del Estilo, duró bastante tiempo, de 1929 a 1959, tal vez". No sin razón lo llamó Ch. Jencks "EL REY MIDAS del "Camp" Americano".

Al comenzar la conferencia Robin Middleton lo presentó modestamente como "El cerebro de la arquitectura norteamericana".

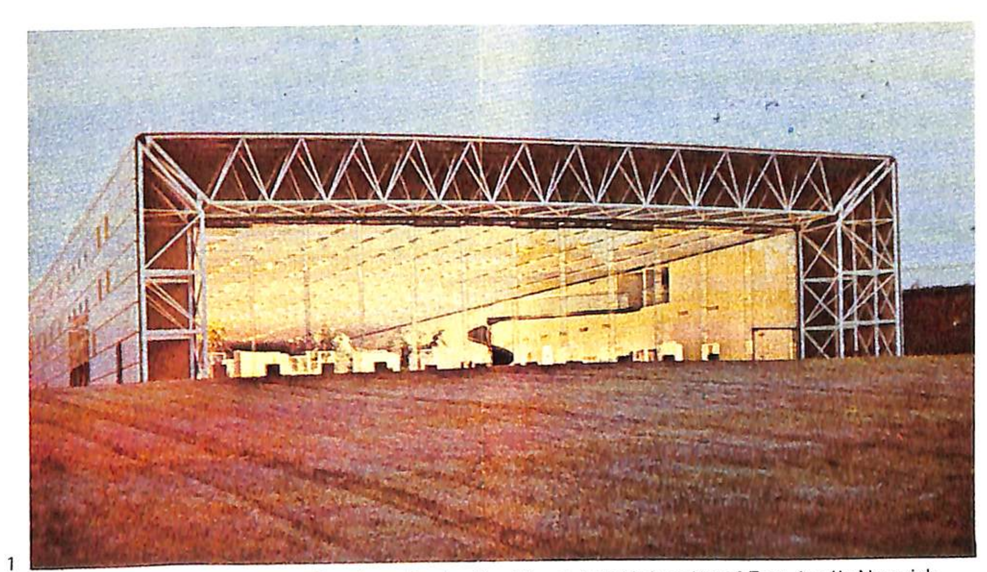
Se me atacó tanto aquí en mi última visita, hace 18 años, que la repito con temor. Pero eso fué hace una generación; y sin duda todos ustedes, como yo, se han suavizado. En ese entonces me atacaron principalmente por simetría, lo que tal vez no sea tan malo para la generación actual.

Al volver hoy a Inglaterra, las cosas han cambiado. Yo noto que la Architectural Association se ha americanizado, hasta el punto de que uno tiene que hacerlo todo por sí mismo. Pero aún así es todavía mejor que de donde yo vengo. Tanto que pienso hacer de éste mi lugar de vacaciones. Pasé la tarde con Ernest George, un nombre que no conocía en 1961. Tenemos todavía mucho por aprender sobre planeamiento urbano y paisaje vial, del tipo tan bien hecho por George: En uno de sus proyectos logra que la escala de las grandes ventanas de un almacén se adecuen a las entradas y salidas que requiere una calle. Los trabajos son en toda clase de estilos: Gótico, Barroco, Holandés o tal vez Belga, gabletes juguetones, volutas enormes. Pero de quién realmente vine a discutir es de Norman Foster. Le dije a Gavin Stamp que yo era mas católico que él y me contestó que no sería difícil. El Sainsbury Centre de Foster (foto 1) es algo para celebrar; no tenemos nada tan "High-tech" [1] en USA; se puede leer acerca de todo esto en Jencks, aunque probablemente sea un error. El arquitecto puede usar palabras como "Humpty Dumpty" para explicar cualquier cosa que él quiera, mientras que el crítico como Jencks tiene que ser tan claro como exacto en lo que piensa. El me ha llamado "Eléctrico Moderno", lo que me da la oportunidad de recorrer toda la trayectoria del Modernismo y eclécticismo.

Tal vez yo sea el cerebro de la arquitectura americana, pero nosotros no tenemos cerebros; aunque por lo menos construimos edificios. Realmente tenemos la oportunidad de construir en USA, aunque no puedo ofrecerles empleo en mi oficina; si quieren empezar a construir acaso ése es un buen lugar para hacerlo.

El título de mi conferencia es "Doce giros en la Arquitectura Moderna". En el trabajo que estamos haciendo en mi oficina se exploran doce direcciones diferentes. El trabajo de Ernest George es muy apropiado aquí: por ejemplo, él emplea cuatro estilos diferentes en un bloque, dándole coherencia y nobleza, de esta manera muchos giros pueden ser incorporados en un mismo edificio; un triunfo de complejidad, un **tour de force** en la arquitectura de la calle; comercio convencional en el primer piso y todo lo demás enloqueciéndose encima. Hasta Oxford Street tiene tales ejemplos, un edificio Art Nouveau, el próximo una manzana de fin de siglo, después, algunas cosas modernas, culminando en algo llamado Centre point; [2] un edificio así no podría dejarse desocupado en New York.

El año pasado hice el discurso anual en el Instituto Americano de Arquitectos sobre lo que estaba pasando en arquitectura hoy en día, pero mi posición ha cambiado desde entonces. En ese momento estaba eufórico (Jencks nos ha inspirado a todos) y quería tomar partido en los cambios que estaban ocurriendo, siendo el primero de ellos el que ahora tengamos que mirar la historia. Las cosas han evolu-



1 **Norman Foster Associates.** Sansbury Center For Visual Arts University of East Anglia Norwich (Foto nocturna). Tomado De A D Volumen 49 No. 2 1979. Por Andrew Peckham.

cionado desde la fase heróica del modernismo cuando se pensaba que los problemas deberían ser resueltos para una eternidad. Vidrio era el único material que podía usarse, cornizas tabú, techos horizontales esenciales, la piel de los edificios tenía que ser templada y las ventanas a ras: la asimetría gobernaba. Fué una era gloriosa: las discusiones se pasaron por alto, funcionalismo era el único principio. Las cariátides de Lubetkin en High Point (foto 2) fueron tomadas como símbolos de que el modernismo no había podido llegar a Inglaterra. El estilo internacional fué una victoria ganada muy fácilmente. Basta mirar las torres proliferando en un lugar como Londres. Ojalá pudieran ser tumbadas. Simplemente no se ven bien aquí, donde aparecen solitarias acá y allá, pobres substitutos para las agujas de iglesia; mientras que en New York, ellas suponen una cultura viviente y completa, que disfruta su propia vitalidad mas allá de la mera arquitectura. El tamaño tiene su propia estética; acantilados de deleite artificial. Pero en Londres la torre mancha el tejido de la ciudad, demasiado suelta para realmente engranar en una forma urbana. Por ejemplo, mi proyecto de la torre para la AT & T, (fotos 3 - 4 - 5) que ha suscitado una controversia tan chispeante (reseñada en el New York Times y El London Times) no puede verse en su totalidad de ninguna manera: su forma estará siempre escondida por los bloques adyacentes, y solo puede entenderse realmente mirándola desde el otro lado del puente de la 59. Cuando se camine a lo largo de Madison Avenue, se atravesará una gran abertura, una gran arcada, un peristilo; hay cantidades de columnas: para hacerlo interesante puse más de las necesarias. El cieloraso está 60 pies por encima de la cabeza y la luz se filtra hasta abajo. Pero no se puede ver la punta. Así como nunca nadie ha visto la totalidad del Empire State Building, que es difícil de distinguir de los edificios adyacentes. Ahora, para retornar al tema de la conversación, el cambio de la atención del Modernismo por el estudio de la historia, ya sea que signifique Boullée, Richard Meier o la Capilla Pazzi, ya no nos molesta mirar edificios viejos. La estructura no es más el principio determinante. Mies creía que un edificio estaba casi terminado una vez que tuviera fijados los espacios entre columnas; ahora yo le digo al ingeniero que se puede sentir libre para poner sus columnas donde quiera en uno de mis diseños. Este no es obviamente el caso con Richard Rogers o Ove Arup: El Beaubourg[3] fué un consciente ejercicio estructural, como lo es el trabajo de Foster. Hubo un montón de edificios construyéndose en USA durante los años veinte que no tuvieron en cuenta la estructura seriamente; por ejemplo el trabajo de Raymond Hood (foto 6). Fuímos nosotros inspirados puristas Europeos quienes lo hicimos brillar; fuímos nosotros quienes creímos en el ritmo del módulo. La palabra "módulo" no había sido usada en el siglo diecinueve, afortunadamente para Sullivan, que colocaba sus ventanas de acuerdo a la forma en que trabajaba su lápiz; pero luego, la estructura se convirtió en "Shibolet", hasta que ahora nos encontramos en un período de contextualismo o **genius loci.**

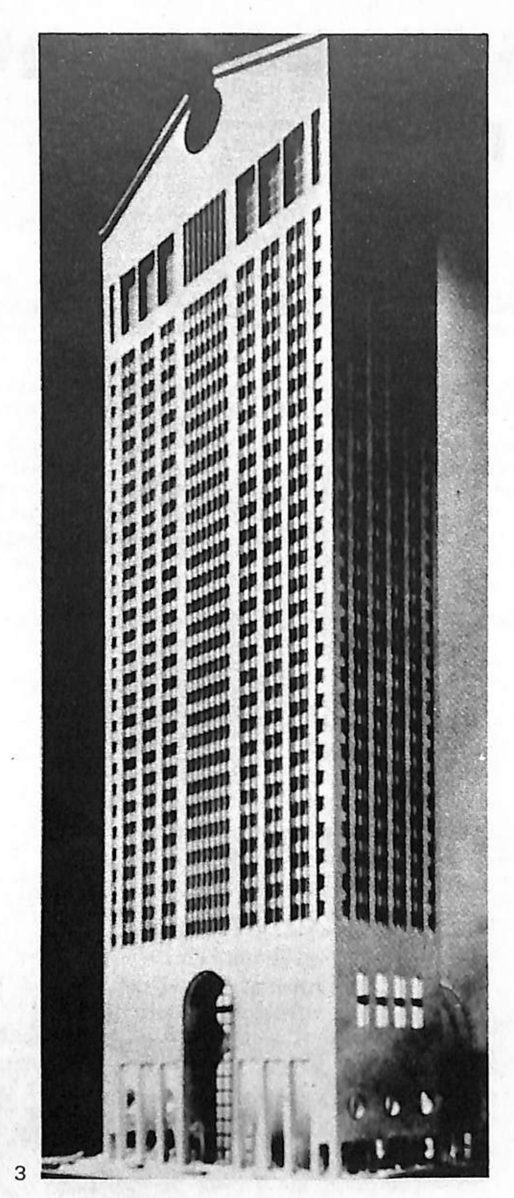
Otra diferencia entre arquitecto y el crítico es que el último tiene que entender lo que quiere decir mientras el primero no. Nosotros los arquitectos nos las arreglamos para ir pasándola cincuenta o sesenta años sin palabras como "semio-

2

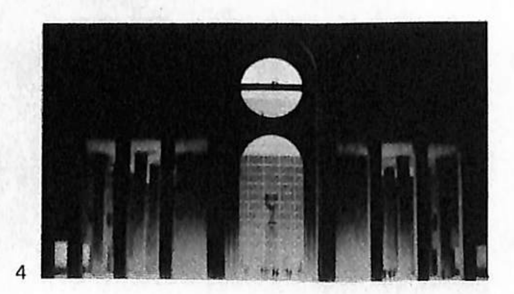


Berthold Lubetkin. High point II Cariatides 1976. Tomado de AAQ volumen 8 número 3 por Willian Curtis.

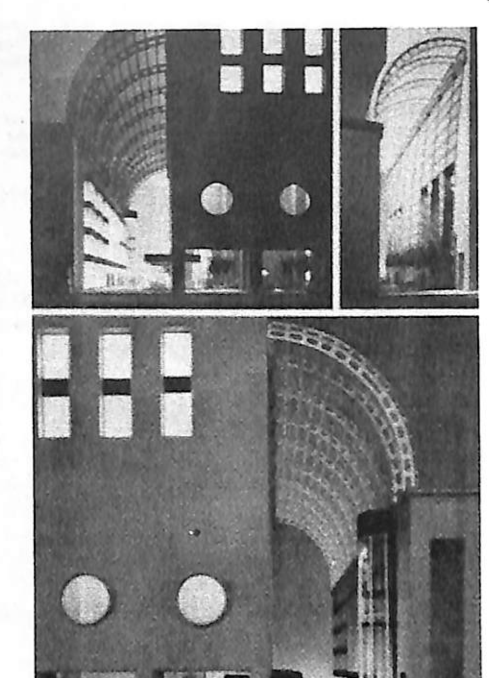
3



4



5

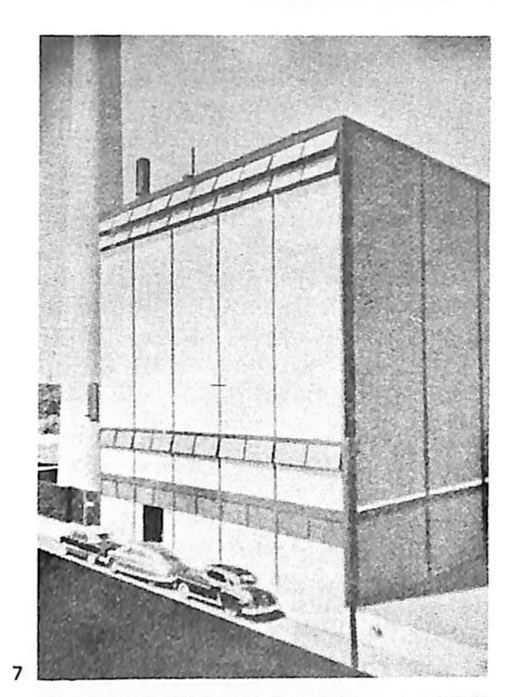


Philip Johnson-John Burgee. Fotos de la Maqueta para el AT & T New York. Tomados de L'architecture D'aujourdhui.



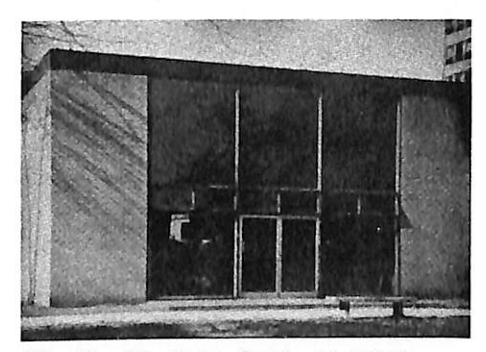
6

Raymond Hood And Howells. John Mead Chicago Tribune Tower 1922. Tomado de Who's Who in Architecture Edited By J. M Richards. Weidenfeld And Nicolson.



7

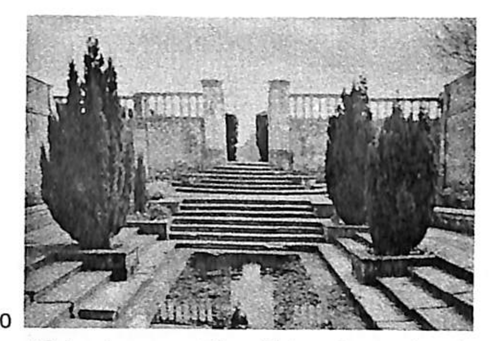
Mies Van Der Rohe. Casa de Calderas en el ITT Campus 1950. Tomado de Mies Van Der Rohe por Philip Jhnson.



Mies Van Der Rohe. Capilla del ITT Campus 1950. Foto por Yoki Futagawa. Tomado de Mies Van Der Rohe. Editor Thames And Hudson. London 1970.



9



10

Edwin Lutyens. The Dining Room Loggia Orcharos 1897 - 1899. Munstead, Surrey Fotos de Tim Bell. Tomado de Monografía de AD sobre Edwin Lutyens.

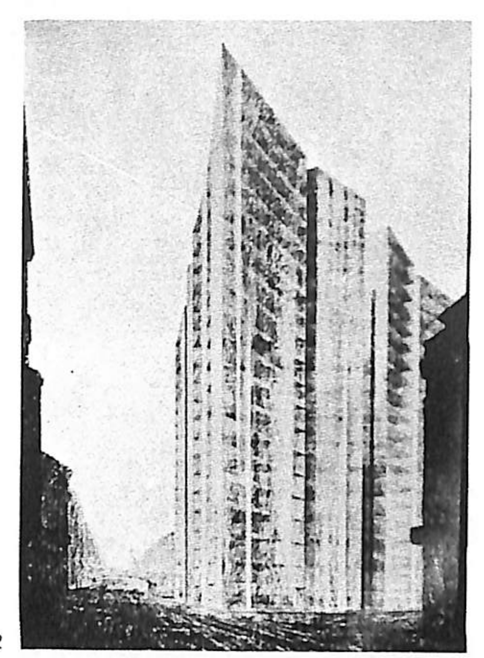
logía"; no estoy seguro de como lo hicimos; pero el periodista debe arreglárselas con ellas. Yo dejaría las palabras del momento a la generación actual para que las usen como ellos vean conveniente. De otra cosa hemos aprendido: de simbolismo: Casas, bancos, iglesias, todos se veían exactamente iguales en los días de Mies; el propietario "nunca tenía la razón", los vecinos "nunca tenían la razón"; decíamos a los clientes que si no estaban de acuerdo rehusábamos el trabajo. Pero ahora (por ejemplo en el trabajo que he hecho en Texas, que no tiene reglas de diseño o restricciones) hemos encontrado un estilo para cada trabajo. Uno es dos rascacielos separados 10 pies; el comité de planeación respondió a la propuesta de planeamiento, "esto me parece muy bien". Los estudiantes de arquitectura deberían dirigirse a este estado de sol resplandeciente. En nuestros días el estilo se ha desplazado tan lejos que queremos que una iglesia luzca como una iglesia. Acabo de construir un centro cultural en Miami, en apariencia española, y la gente inmediatamente entiende y dice "si, eso es una biblioteca"; hoy no podemos imaginar un mejor cumplido. Jencks discute de manera interesante la casa de calderas y la iglesia en el Campus del ITT de Chicago, de Mies: la casa de calderas, (fotos 7 y 8) porque por su chimenea parece una iglesia, mientras que la iglesia parece propiamente una casa de calderas. Buena construcción está muy lejos de ser buena arquitectura.

Genius Loci, simbolismo e historia: estas son las nuevas estrellas nacientes, pero yo no puedo des-aprender 50 años de modernismo de la noche a la mañana; claro que soy un arquitecto moderno, no uno Post-moderno. Todavía busco una distribución funcional: por ejemplo, un edificio de oficinas tiene que ser rentable y tiene que tener una correcta relación entre el punto fijo y el perímetro, tengo temor de no poder alcanzar los grandes despliegues que encontramos en el trabajo de Lutyens. En USA pensamos que Lutyens (foto 9 - 10) es el mayor arquitecto inglés, mejor que Soane, y globalmente el mejor arquitecto del siglo veinte.

Pero debo volver a mi tema que es "Doce giros del Modernismo". Estoy haciendo una iglesia Expresionista en California que se deriva del proyecto Friedrichstrasse de Mies: (fotos 11 - 12) (1920S puntiaguda, toda vidrio, sin interior); asientos para 4000 personas, tiene 400 pies de largo, 100 pies de alta; marco espacial de acero bronceado, como el Centro Sainsbury; sin columnas, no hay mas expresiones arquitectónicas; asimétrica, ángulos agudos; no pensé en el proyecto de Mies hasta después, uno debería siempre diseñar primero, y después ver de donde lo sacó; pero es maravilloso encontrar analogías históricas para animarse.



Philip Johnson-John Burgee. Garden Grove Comunity Church-California. Revista Time. January 8, 1979.



12

Mies Van Der Rohe. Glashochhaus Friedrichstrase Projekt. Berlin. Tomado de Mies Van Der Rohe. El Arte de la Estructura. Por Werner Blaser Editorial Hermes S. A. Foto Kurt Butschi.

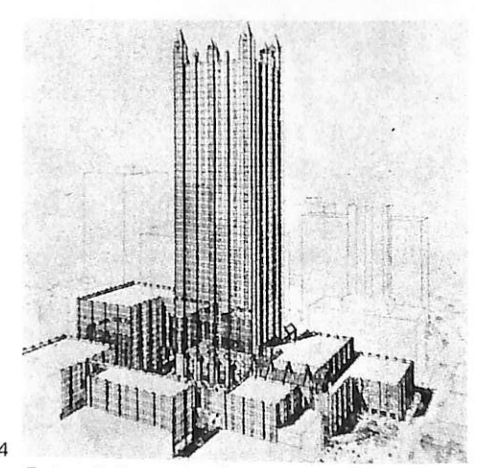
Otro edificio que estoy haciendo es un "Corbu", como me dijo Bob Stern: es un cono, que parece una mezquita y que en realidad es un estudio para mí; la forma estuvo determinada por la luz, la que es sin sombra, difusa y produce una sensación sub-acuática. La iluminación en la AA muestra que ustedes son tan ineducados como nostros acerca de todo esto.

Otro proyecto que estamos viendo es el edificio de la ATT: relojes de abuelo, Ledoux, la capilla Pazzi; (foto 13) estas son algunas de las asociaciones, aunque el volumen principal es realmente tomado del trabajo de Raymond Hood en Chicago. Algunos de los otros edificios en Houston son en estilo Art Deco, con efectos de ventanas cinta que conseguí de un edificio de 1931 en New York: una maravillosa serie de líneas sin esquinas. Luego tengo un edificio moderno allá en San Francisco; granito suspendido en marcos de acero es el tema básico, organizado asimétricamente como Malevich; esto es lo mas cercano a lo moderno que tengo. Recientemente diseñé una casa para mí en estilo Chalet Suizo, pero nunca será construída. Las casas nuevas cuestan 150.000 en USA hoy día.

13

Fillippo Brunelleschi. Capilla Pazzi Florencia 1492. Tomada de Who's Who in Architecture. Edited by J. M. Richards Weidenfeld and Nicolson.

Seguidamente, estoy haciendo la torre más alta en Texas basada en una estructura en Irán: hay sig-zags en ella y un cono arriba, ligeramente exagerada en escala pero está bien. Después está mi Torre Gótica en vidrio espejado, (foto 14) con torretas esquineras. Normalmente no me gustan los edificios de vidrio espejado, por eso traté de modularla de una manera gótica e interesante, con pináculos y todo; por esto en la punta hay cuatro torres de esquina, un poco como la torre Victoriana del Parlamento Británico. Este es el edificio más popular que haya hecho alguna vez; la gente en general está aburrida de remates estilo cajetilla de cigarrillos. Y está mi cosa neo-neo española en Florida: parece apropiada para una atmósfera mediterránea, pero el gremio de arquitectos estaba furioso, a pesar de que sigue siendo funcionalista por dentro; los estantes de libros hacen lo que se espera de ellos y la iluminación se maneja eficientemente. Luego hay una capilla que estoy haciendo en Houston, basada en una forma espiral Iraní. Lo último es en Cleveland, que es "neo-romanicoide", para utilizar el delicioso término de Russell Hitchcock. El diseño se basó en un precedente de Munich de 1980-1950S, para armonizar con el neo-románico de 1930's del vecindario tiene deleitosas torres y es pentagonal.



14

Fotos de la perspectiva para la PPG Industries, Pittsburg. Proyecto de Johnson And Burgee. Tomados de Architecture D'aujourdhui.

Cuando uno pasa de setenta años puede empezar a jugar; no se qué significa esto en historia de la arquitectura. Quién es quién para decir qué estilo es correcto?. Quién es quién para juzgar?. La corrección no es guía. Venturi hizo un buen discurso el año pasado en "Dejennos no ser correctos". Además la arqueología no ayuda; debemos encajar precedentes antiguos a las circunstancias y sensibilidades de hoy en día. Esta es la clase de lecciones de variedad y complejidad de una ciudad como Londres, donde los estilos cohabitan felizmente. Amo particularmente el trabajo de los años 1820's; es el período que realmente informa mi trabajo, como era el vernáculo industrial para Stirling. Cada uno debe usar sus propios prototipos para sus propias propuestas. Stirling es muy grande en USA en este momento, porque nosotros no tenemos que sentarnos en la biblioteca de Cambridge con el agua goteando sobre nuestros libros; pero este es un problema de Ingeniería; debió haber tenido mejores consejeros. Yo he hecho edificios de vidrio que no gotean (bueno, al menos no sobre mis libros). Mi propio museo tiene un techo de vidrio, y cuando llueve siempre gotea en un lugar diferente.

Debo terminar advirtiendoles que "sean cuidadosos": tienen que aprender; tienen que desarrollar su sensibilidad hasta tal grado que la calidad sea una consecuencia natural. Y es el lado visual el que cuenta mas, sea ladrillo, vidrio o acero; los valores tienen que surgir del entendimiento de la manera como los elementos de la arquitectura están soldados, no de una búsqueda subjetiva de su alma. Pueden expresarse ustedes mismos todo lo que quieran una vez que sepan en qué se han basado. Michael Graves ha tratado de construir pero sin este entendimiento inicial, él, como la mayoría del resto de nosotros, deberá fracasar. Taut,[4] a pesar de haber trabajado en sus proyectos utópicos, inmediatamente después de la guerra se puso a construir y conocía sus ladrillos y sus ventanas. La proporción de marcos de ventana y la distancia entre ellos es casi todo lo que uno puede expresar algunas veces.

---

1. N. T. "High-Tech": Alta Tecnología.

2. N. T. Centre Point: Edificio de oficinas en Londres que ha estado desocupado desde hace aproximadamente una década por un pleito con el gobierno.

3. N. T. Beaubourg: Centro Georges Pompidou-París.

4. N. T. Bruno Taut (1880-1938) Arquitecto Expresionista Alemán.

LILIANA PORTER: EL ESPACIO Y LA FORMA.

POR RICARDO MARTIN CROSSA

1: Introducción

Dediqué a Liliana Porter varios estudios y algunas notas, aparecidos en libros y revistas de mi país y del extranjero [1]. Procuraba desentrañar en ellos la compleja visión de esta grabadora, dibujante y pintora argentina que vive y trabaja en Nueva York: delimitar la imagen que irradian sus obras, iluminar los resortes de su técnica y los procesos retóricos de su lenguaje. Debí hacerlo, por así decir, en abstracto, refiriéndome a obras que el ocasional lector podía desconocer o no tener a mano para relacionar el campo lingüístico del hermeneuta con el universo plástico que le servía de objeto. (El hecho no es nuevo: es una de las limitaciones que con absoluta frecuencia debe enfrentar el crítico). Es cierto que, casi juguetonamente —lo compruebo ahora—, mi sintaxis mimetizaba por momentos la estructura visual que estaba analizando: "Componiendo una frase balbuceante, **coma**; entreteniéndose en las diversas apariciones de un caballo (todo lo igual puede ser distinto), **coma**; ordenando de paso su ciencia de las cosas, **coma**, de los objetos, **coma**, de los cuerpos geométricos. . ."[2]. Pero esos eran sólo momentos hijos del humor —o de la poesía— y a su pesar persistía la distancia entre la obra y su **metalenguaje**.

Ahora se me brinda la oportunidad de ofrecer juntas mi reflexión y las reproducciones de la obra estudiada, por lo que aprovecharé para efectuar una labor casi didáctica, en la que cada afirmación se apoye de inmediato en las figuras aludidas. Tomaré en cuenta, fundamentalmente, dos dibujos que pude ver en estos días en Nueva York y que todavía no fueron mostrados en público. Ellos son: **Fragmento del viaje** (serigrafía, dibujo y collage sobre papel "arches satin", de 56 por 76 cms., 1980); y **Reconstrucción** (serigrafía, lápiz, collage sobre papel "arches satin", 56 por 76 cms., 1980). Cuando sea necesario, echaré mano también de otros trabajos, con lo que se podrá ampliar el campo de las referencias.

2: La superficie plástica

Una de las características que de inmediato se desprende de estas obras es su peculiar utilización de la superficie del "cuadro", es decir, del **campo frontal** en que van a distribuirse las **figuras**. No hago referencia, exprofeso, a una "utilización del espacio" para que no se piense en **planimetría** o **tridimensionalidad**, sino en la **forma de disponerse los elementos plásticos** en la extensión del plano: con las figuras **esparcidas** por el mismo, cubriéndolo —como en el tercio inferior del **Fragmento del viaje**—; o **concentradas** en un punto, dejando a su alrededor un gran vacío de silencio y blancura —como en **Reconstrucción** y en los tercios superior y medio del **Fragmento del viaje**—.

En realidad los dos procesos responden a una misma preocupación, que está en la base del quehacer de esta artista: arrancarle una verdad a los fragmentos que el mundo le deja entre las manos. Pero cada una de las dos modalidades se corresponde con distinta **conducta**: la primera, la que ubica los objetos por toda la faz del espacio, figura el vivir derramado y disperso, con su distribución caótica, con la continuidad de su aparecer y la discontinuidad de sus hallazgos de sentido. La otra, condensada en un punto, metaforiza un particular estado de conciencia: la actitud reflexiva de la persona, que aprieta los contenidos de su siquismo hacia un campo nuclear, reducido, donde procede a examinarlos —traspasarlos— para dilucidar sus significados.

Esta última operación se ejerce, a veces, sobre una pluralidad de elementos —como en el gesto del que recoge y amontona cosas— (**Reconstrucción**). Otras, con un acto selectivo, se dirige expresamente a ciertos materiales que cree privilegiados, a los que intrínsecamente les atribuye claves y certezas. Así, determinados **textos** a los que Liliana Porter acude una y otra vez, como a oráculos, como a panaceas, como a depositarios de los vericuetos del destino. Es el caso de los relatos y ensayos de Jorge Luis Borges —que emanan de continuo resonancias secretas—, que aparecen persistentemente en las **composiciones** de esta artista.

Véase, por ejemplo, el **comienzo** (llamémoslo así: estas obras parecen comportar siempre una **historia**) del **Fragmento del viaje**. Leído desde arriba hacia abajo, este **Fragmento** muestra bien a las claras una voluntad ordenadora y **reductora** del universo: la voluntad de posesionarse del mismo.

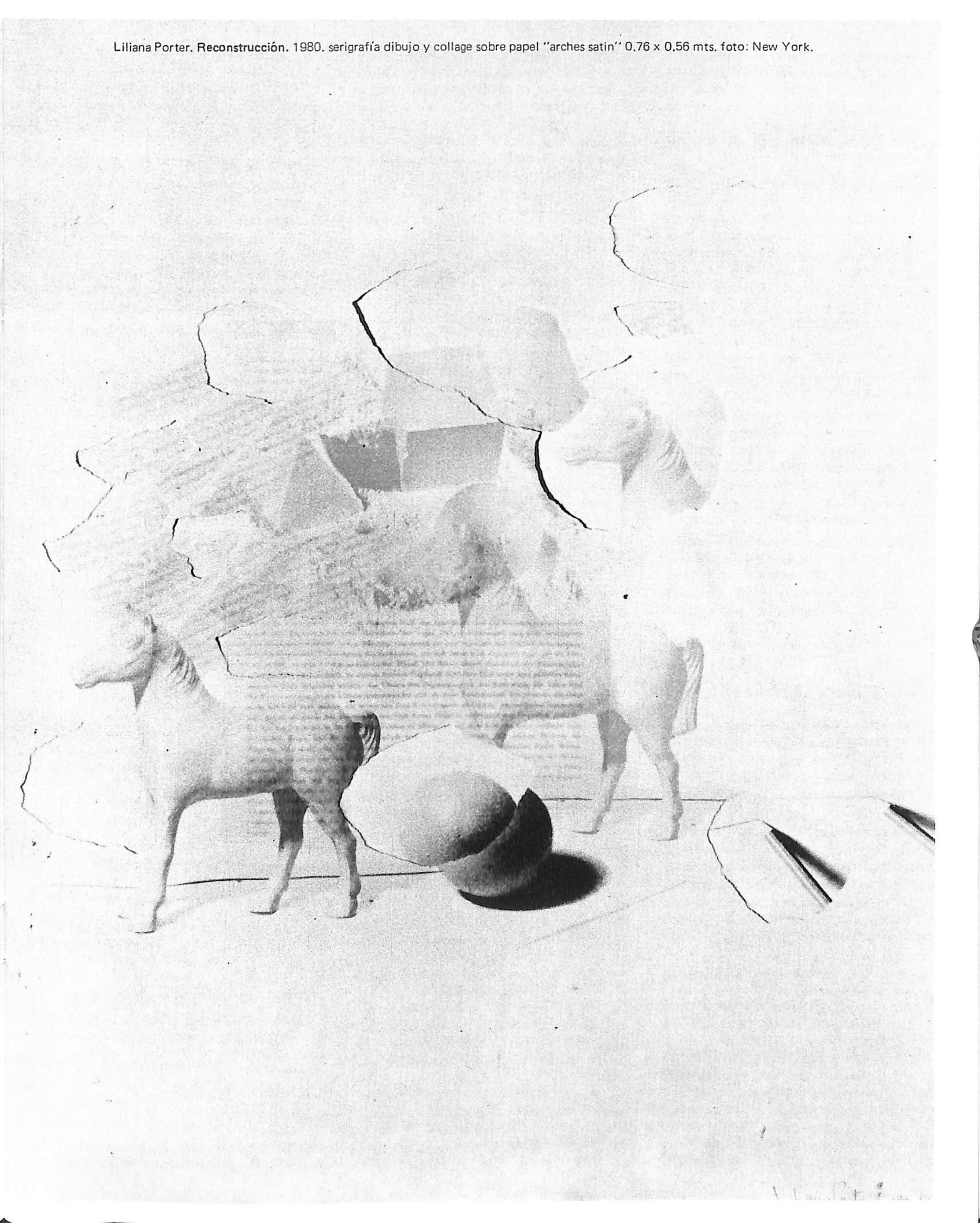
3: Propiedades de la magia

No en vano escribo **posesionarse**: el arte de Liliana Porter es esencialmente volitivo, hecho de propósitos y determinaciones, decidido a **imponer** su poder ordenador sobre las cosas. Esa voluntad se hace palpable, por ejemplo, en las dos **tachuelas** figuradas en el extremo superior, cuya presencia manifiesta la resolución de fijar lo real, de sujetarlo y aquietarlo, en un

Liliana Porter. **Fragmento de viaje**. 1980. serigrafía. dibujo y collage sobre papel sobre "arches satin". 0.76 x 0.56 mts. foto New York.

The universe (which others call the Library) is composed
of an indefinite, perhaps an infinite, number of hexagonal
galleries, with enormous ventilation shafts in the middle,
encircled by very low railings. From any hexagon the upper
or lower stories are visible, interminably. The distribution
of the galleries is invariable.

Liliana Porter. **Reconstrucción.** 1980. serigrafía dibujo y collage sobre papel "arches satin" 0.76 x 0.56 mts. foto: New York.



procedimiento parecido a la **magia**. Es como si el gesto de **clavar** quisiera someter lo clavado, con la misma fuerza con que lo hace un conjuro. ¿Y no existe un conjuro de este tipo en la magia africana, en los ya clásicos **fetiches de clavo** de los Bacongos?.

En realidad, muchos son los signos que muestran que, detrás de la aparente y fuerte racionalidad de sus procedimientos, Liliana Porter está actuando su creación **también** como un hacer mágico. En primer lugar, esa misma urgencia con que se enfrenta a las cosas. Recuérdese que una de las propiedades de la magia es, justamente, su fuerza de coacción y de apremio —que la asemeja a las **técnicas**, conducentes inevitablemente al efecto buscado, cuando los medios han sido puestos de manera correcta (3).

Nos hallamos ante un cruce de motivaciones: por una parte, el deseo casi escolar de realizar un **estudio** (4). Por otro lado, y emboscada en él, la intención develadora de la magia, que, por querer **saber** es, en este caso, un proceso de adivinación, una forma de **mántica**.

Otro síntoma del magicismo que impregna esta obra es la **sustitución simpática** de aquello que se quiere penetrar y comprender por su representación abstracta: el universo por la descripción simbólica que de él hace Borges: "El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente. La distribución de las galerías es invariable. Veinte anaqueles, a cinco largos anaqueles por lado, cubren todos menos dos; su altura, que es la de los pisos, excede apenas. . .".

Comienza ahora la manipulación **ritual** del texto: arrancado el fragmento, se lo fija; fijado, un instrumento cabalístico traza signos que activen sus poderes. Un instrumento capaz de hacer aparecer, donde nada existía, perfiles y movimientos y mundo. ¿Qué rasgos traza aquí el **lápiz**, utensilio del conocimiento, imponiéndole al mundo su propio diseño, su propio designo?. ¿Reinterpreta el texto o lo exorciza?. ¿Lo interpela o lo hiere?. ¿Cava por él corredores ambiguos o deja caer hasta su fondo una estrella?.

Esta entrega a la magia no es un caso aislado en el arte de nuestros días. Por el contrario, el artista moderno, alejado de los cultos concretos por un proceso desacralizador de la cultura tanto como por la falencia de las religiones que debieron ser sal de la tierra, regresa a una resacralización muchas veces teñida con la estructura mental de los primitivos, y se entrega en su hacer a las operaciones de la magia (5). Claro que, para que el contemplador —y el crítico— puedan asumir esa dimensión cabalística del acto poético, es necesario que esta trascienda de algún modo en la obra, que aparezca en sus estructura y sus significaciones.

Por otra parte, este no es el único modo de instrumentalizar un texto que tiene Liliana Porter. Con frecuencia arranca una partícula impresa, donde flotan apenas unas pocas —ahora ininteligibles— palabras. Y administra esa fracción, en dosis omeopáticas, dejando caer aquí o allá una pizca que sazone, u horade, o explosione de modo ardiente. En un dibujo de 1977 (**El viaje**), que tengo aquí delante en este momento, la última línea de la **tarea** (escolar) en que éste consiste se distribuye así: una partícula de papel —en blanco— más chica que un grano de maíz y, a continuación, otra, alargada, en la que dice ". . . o, lo real era u. . ."; **coma**; otras dos motas de papel, dibujada una, pegada la siguiente; **coma**; de nuevo dos trocitos, arrastrados por algún viento que los hace girar o algún agua de correntada secreta: ". . . ara", "y"; **coma**.

En **Reconstrucción** el área creada por el texto amalgama visualmente a los otros elementos y define la esencia metafórica de la obra. Centra el fóco de intensidad, crea espacios ambiguos de percepción, y con sus trozos dispersos indica la urgencia del proceso vital que lo convoca.

4: La indecisión del creador

Lo que a continuación acontece en **Fragmento del viaje** puede interpretarse de varios modos que, lejos de contradecirse, se complementan en la ambigüedad creativa e intercambian e interpenetran sus significaciones.

Desde el punto de vista de la ordenación de formas en el plano, nos hallamos aquí ante el proceso de **concentración**, tal como lo estudiamos más arriba. En una traducción plástica del acto mental de fijar la atención, la figura se cierra sobre un perímetro menor, se condensa.

Por otra parte, ha tenido lugar una **sustitución** o una **trasmutación** de elementos. Si de lo primero se trata, el texto borgeano ha sido reemplazado —en un segundo momento de la búsqueda— por una figura equivalente: por otro componente ideal, en el que hallar inspiración y aliento, caminos de la certeza. O quizá la operación mágica sobre el texto ha dado como resultado esta otra aparición, que se convierte en la respuesta al momento primero. Fragmentada, incompleta, apenas intuída, esta estampa largamente cargada de vivencias se ofrece como la cifra revelatoria. Es necesario, entonces, que un nuevo encantamiento retraduzca y precise los signos; que obligue a la visión a manifestar sus contenidos. Esta nueva magia será la de los **lazos**, la magia femenina de la **costura**.

¿Error de cálculo?. ¿Deficiencias rituales?. ¿Desproporción entre lo esperado y lo acaecido?. Lo cierto es que, a partir de este momento, cambia bruscamente la situación de las figuras en el espacio y se pasa a la dispersión de elementos que abarcan y llenan por completo el territorio pictórico, en una sucesión cada vez más incongruente, cada vez más parecida a la impotencia y al desorden.

No hay para qué intentar una interpretación detallada y específica de los signos que aparecen en este campo. Por el contrario, hay que dejarlos entregarse a su indeterminación enriquecedora. Lo que sin duda se puede percibir es una **retórica del espacio**, que responde a una implícita teoría sobre la posibilidad del conocimiento del mundo entre la incoherencia del vivir concreto.

O tal vez la maga no era tal y la asombraron con extrañas figuras. Tal vez era una niña sólo preocupada por los **lazos** de su labor y se abrieron las compuertas del sinsentido. Tal vez algún papel se le arrugó y lo real se hizo pedazos. Y ¿por qué encallan los barcos?.

Los hombres miran una fruta en un espacio que son ellos y que pertenece a la fruta. O que no existe.

La mano ensaya re-producir ciertas imágenes donde la realidad parece potenciarse. Pero ¿y si deja una marca sobre el libro?. ¿Si la imagen se rompe?. ¿Si la torpe mano logra nada más que garabatos?.

La sombra de una esfera dibuja un círculo en el piso. La mano dibuja el círculo. ¿La realidad dibuja la mano que dibuja?. (Y la escritura primeriza, que ensaya los diseños de lo real, tacha la esfera).

Los hombres miran un **dibujo** de lo real. Los hombres desdoblan la indecisión del creador, que está preguntándose. Que tal vez está preguntándose por la pregunta.

5: El mundo y la conciencia

Examinemos ahora las características de la composición focal, concentrada, tal como la descubrimos en **Reconstrucción.** Aquí, a diferencia de las zonas superiores del **Fragmento**, con su selección de motivos, lo que se produce es una agrupación de figuras. La plástica responde a un movimiento de la conciencia en que la fuerza contemplativa congrega los diversos elementos y la eficacia inquisitiva los traspasa, sometiéndolos a la penetración de la mente (6).

Las **trasparencias**, numerosas y complejas, afirman el estado sutil de la materia frente al asedio del pensamiento. Pero también atestiguan la índole del mundo descubierto. Esa **porosidad de lo real**, esa penetrabilidad de las cosas, ¿no responde, acaso, a la incertidumbre de su identidad, a la imposibilidad de precisarla?. Porque no es cierto que la realidad se entregue dócilmente al preguntársele sobre su naturaleza. Los seres ceden, sin dejarse aprehender, y se alejan, confundiendo el horizonte, se deslíen, se disuelven en otros (como el **caballo**, que ahora es sombra de una esfera en la arena y reaparece después violentamente en un fragmento que otro fragmento vuelve a cubrir en parte).

Las materias estallan, y para atestiguarlo ahí está la **retórica de la fragmentación** y **la rotura**, otro de cuyos ángulos de significación es el esfuerzo de la persona por afirmar lo que se le está yendo de las manos: literalmente, **por juntar los pedazos.**

Espacios ambiguos, texturas metafóricas (letras-sombras-arena-materia viva), conmutaciones, por un lado: lo que se disgrega, lo que se transforma. El **pegado**, por otro, aseverando la solidez y el fundamento: el empecinamiento en afirmar lo estable, en marcar y prolongar un horizonte.

En este juego de reconstrucciones y junturas hay dos momentos con un extraño poder significante. Uno es el fragmento (roto) de la derecha, abajo, en que el lápiz creador es confirmado en su poder, afianzado por un acto empeñoso de la mente. El resultado es otro horizonte, que se añade a las ya dislocadas posibilidades del espacio existente. El otro —arriba, a la derecha— el último papel pegado, muy próximo a los significantescero, es el momento en que mente y mundo se compenetran en un silencio donde ya no hay certezas sino sólo esperanzas: la totalidad o el vacío. Esa forma callada e inminente es la manera de mostrar lo que el ánimo intuye, una existencia inaprehensible o tal vez inefable. O quizá sólo una ilusión flotando entre la nada.

6: Una semiótica del espacio

"Liliana Porter busca hallar un **sistema** en que se le ordene e ilumine el acontecer, que es astillado, incoherente, pero denso de relaciones extrañas. Para eso, nada mejor que un **discurso** metódico, que ponga en evidencia el lugar de las cosas y en él las cosas mismas", escribía yo en 1977 (7). En estos dos dibujos de 1980 la utilización del espacio nos autoriza a pensar que en su persecución de un orden tal vez priven en ella actualmente los **procesos alógicos.**

Por una parte, la **magia**, como forma de intelección. Por otro lado, la técnica de la reconstrucción y el pegado, actuada **como una variante de la magia.** De todos modos, la **volición**, la energía como método para interrogar al mundo.

Si volvemos ahora al material que primero llamó nuestra atención al comenzar estos análisis, podremos decubrir la forma interior a que dan lugar estos procesos y su manera de ordenarse plásticamente. Casi diríamos: la **gramática visual** que actúa en cada circunstancia.

Sin duda alguna, lo que aparece en ambos dibujos son **operaciones metafóricas**, con un acento muy particular en cada caso. De la que aparece en el **Fragmento del viaje** nos atreveríamos a decir que es un **desarrollo**, estructura que puede hallarse también en creaciones literarias (8). De la modalidad que configura el núcleo visual de la **Reconstrucción**, no creemos que pueda aparecer sino en algunas artes plásticas, como la pintura y el cine.

Pensemos nuevamente en **Fragmento del viaje** como en una cadena discursiva constituída por segmentos que abarcan casi exactamente los tres tercios de la obra: 1) el texto de Borges y la mano que dibuja; 2) la Venus de Boticelli y los lazos; 3) todos los elementos restantes. Se trata de un **desarrollo** porque la significación que emana del segmento 2 interpreta la significación que poseía el segmento 1 y a su vez es reinterpretada por el tercero. En este caso, las operaciones de la magia ejercidas sobre la imagen simbólica del universo conducen a un momento particularizado del ser, a una síntesis extraña, y después explosionan en la multiplicidad perpleja.

En **Reconstrucción**, el procedimiento es sincrónico: todo se percibe en un tiempo y el espacio se aprieta para consustanciar sus contenidos, y el mundo es una mágica fluencia en la que cada cosa puede ser todas las demás y ninguna, como en un indecible sueño.

Ricardo MARTIN—CROSA

Buenos Aires, 1980

NOTAS:

(1) Escuelismo (Modelos semióticos escolares en la Pintura argentina). Artemúltiple. Buenos Aires, mayo de 1978.

Cosas halladas en el bolsillo de un chico. Horizontes. Buenos Aires, septiembre de 1978.

Borrones en la plana de una niña. Confirmado. Buenos Aires, 7 de septiembre de 1978.

Liliana Porter, en: Arte Argentino Contemporáneo. Editorial Ameris. Madrid, 1979.

(2) Cosas halladas en el bolsillo de un chico. Horizontes. Buenos Aires, septiembre de 1978. P. 10.

(3) Puede verse a: RONY, Jérome-Antoine: La magie. Presses Universitaires de France. Paris, 1963. P. 11 - 12.

(4) En los trabajos anteriores mostré suficientemente los modelos escolares e infantiles que se dan en esta obra.

(5) Estudié este proceso en: Cuatro aspectos fundamentales del arte moderno. Arte múltiple, Buenos Aires, septiembre de 1978.

(6) No se trata, por cierto, de que haya un movimiento de la conciencia y luego una actitud plástica. Es en el hecho plástico, y mediante él, donde se plasma el movimiento de la conciencia.

(7) Cosas halladas...

(8) Definí lo que es un desarrollo y lo estudié particularmente en: El nacimiento del enigma. Universitas. Buenos Aires, junio de 1977. P. 61-72.

LA BIENAL DE VENECIA

POR JORGE GLUSBER (Para la Nación – Buenos Aires)

Creada en obsequio de un rey, la Bienal de Venecia cumple ahora ochenta y cinco años bajo la República. Es el más antiguo de los encuentros mundiales de arte y este título no deja de valer, pese a las críticas y las objeciones que suelen llover sobre el veterano certamen de la ciudad de los Dux.

La XXXIX edición de la Bienal, que acaba de ser inaugurada en los pabellones del Castello y que permanecerá abierta hasta septiembre, se destaca ante todo por su abundancia y su multiplicidad: 350 artistas, 1750 obras y 32 países participantes, además de Italia.

Signo de los tiempos, en tanto la URSS ha boicoteado a la Bienal por segunda vez consecutiva, esta XXXIX muestra señala la primera intervención de China en el cónclave veneciano, a través de 64 anónimos exponentes del bordado en realce.

Pero abundancia y multiplicidad no han cuajado en alguna forma, siquiera mínima, de coherencia. Existe una diversidad manifiesta entre la exhibición internacional y los aportes nacionales, que, salvo excepciones, se guiaron por la línea del menor esfuerzo y resultan ser calidoscópicos antes que informativos, con una inclinación a la pobreza y la medianía.

Como ocurre desde 1976, la Bienal de 1980 se fijó un tema central: "El arte de la década del 70" (los anteriores fueron: "Arquitectura y entorno", en 1976, y "De la naturaleza al arte, del arte a la naturaleza", en 1978). Es una década especial, porque corre desde 1968, cuando la agitación estudiantil originada en Francia inundó Europa entera y aun conmovió la augusta solidez de la Bienal de Venecia, que a partir de entonces abolió sus codiciados y discutidos premios.

En la selección y el montaje de "El arte de la década del 70" intervinieron Achille Bonita Oliva, Michael Compton, Martin Kuntz y Harald Szeeman, el brillante organizador de exposiciones a quien debemos la mejor Documenta de Kassel (la V. de 1972). En rigor, se advierte la mano experimentada de Szeeman en este sector principal de la muestra veneciana, el más orgánico de los tres que conforman el núcleo de la Bienal.

La idea inicial consistía en preceder la exhibición de la década del 70 en cuatro partes: un sumario de los acontecimientos políticos, sociales y culturales de la época; una evocación de los "ancestros", es decir, aquellos artistas que anticiparon el clima de nuestros días (Giacometti, de Chirico, etc.); una reseña de los grandes encuentros internacionales de arte desde 1967 hasta 1971, y una muestra de los dieciseis máximos "protagonistas" del decenio anterior.

Explica Szeeman que por razones de espacio, de tiempo y de burocracia hubo que prescindir del esquema imaginado para constreñirse tan sólo a la revisión del período 1968-1978. Naturalmente, la larga cincuentena de artistas convocada por Szeeman y sus pares se presta a reparos, ya que hay ausencias notorias y presencias dispensables. Es que los autores de "El arte en la década del 70" decidieron brindar una antología personal antes que ordenar un panorama comprehensivo.

Para peor, las autoridades de la Bienal excluyeron las actuaciones de artistas: así, la performance, acaso la más influyente y característica tendencia de la década, quedó limitada a una escasísima documentación fílmica; de igual manera, el videoarte, que afianzara su ascendiente a lo largo de los años 70, se ve reducido en Venecia a la proyección de una veintena de obras, no siempre interesantes.

Aun así, la exhibición es atractica e incluye, entre sus 48 creadores, pinturas, esculturas, objetos, instalaciones y fotos de Vito Acconci, Marcel Broodthaers, Gunter Brüs, Daniel Buren, Pier Paolo Calzolari, Jannis Kounellis, Sol Lewitt, Bruce McLean, Mario Merz, Robert Morris, Bruce Nauman, Arnulf Rainer y Richard Serra.

Pero dos figuras dominan el sector: el norteamericano Andy Warhol, quien, según Szeeman, es la puerta de ingreso a la década del 70, y el alemán Joseph Beuys, que aparece como su epítome y al que se otorgó una sala exclusiva en la muestra, distinguiéndosele de este modo por encima de todos sus colegas, lo que es un acto de justicia.

Por lo demás, la exhibición se circunscribe a artistas de Europa occidental y Estados Unidos, omitiendo a la Europa del Este y la Nórdica, América latina, Oriente (ante todo, el Japón, Oceanía y Africa: se ignora si ello obedece a que los organizadores no juzgaron relevante la producción de este cúmulo de naciones o no se tomaron la pena de conocerla.

El conceptualismo y el arte ecológico apenas están mencionados; en cambio, se confirió amplia representación a los corifeos del arte povera, quizá por un exceso de cortesía hacia Italia, el país huésped. Y si faltan obras de On Kawara, Joseph Kosuth, Christo, Nam June Paik, Vettor Pisani o Gilbert & George las hay de Hanne Darboven, Nancy Graves, Eva Hesse, Agnes Martin, Marisa Mertz, Annette Messager, Anna Oppermann y Katharina Sieverding, pues, de acuerdo con Szeeman, "la incorporación de la mujer al arte fue un rasgo primordial de la década".

LA MALA PINTURA

Sin embargo, el buen nivel alcanzado en "El arte en la década del 70" desaparece en el segundo sector internacional: "Apertura 80", orquestado por Bonita Oliva y Szeeman, que se despliega en los Magazzini del Sale del muelle Zattere.

Esta exposición, también denominada de los jóvenes artistas, fue aceptada por las autoridades de la Bienal un mes antes de su inauguración. Consta de 40 participantes, oriundos de Estados Unidos y Europa Occidental, cuya edad promedio es de 35 años (aunque el mayor tiene 57 y el menor 25).

Bonita Oliva y Szeeman declararon que en las obras de estos creadores reside la probable vía característica de los años 80; el título dado a la muestra así lo sugiere, por otra parte. ¿Cuál es esa vía?. En principio, la mezcla de tendencias y estilos o, si se prefiere, la falta de tendencias y estilos novedosos, actuales.

Si hay un común denominador en los trabajos de estos operadores, es un retorno insufrible a la pintura y la escultura tradicionales, pero un retorno a la menos ima-


POSADA E.
LITH. IN U.S.A.

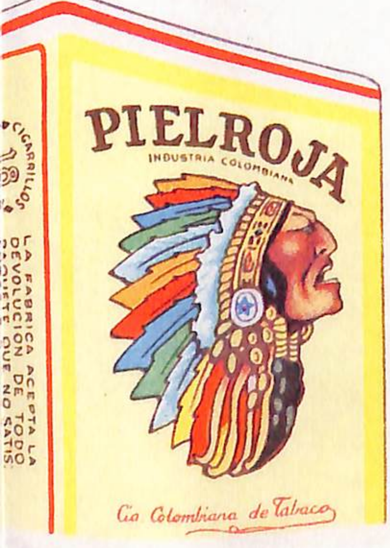
Estimule sus reservas

piel

FAGA AL CONSUMIDOR

de energía

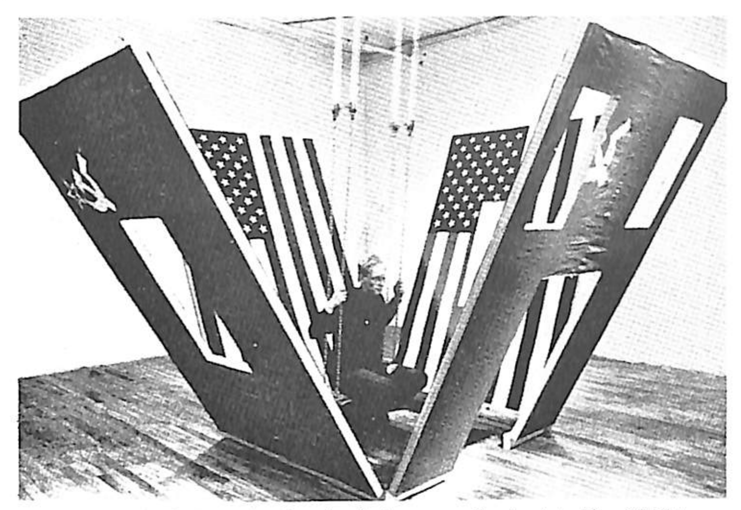
roja



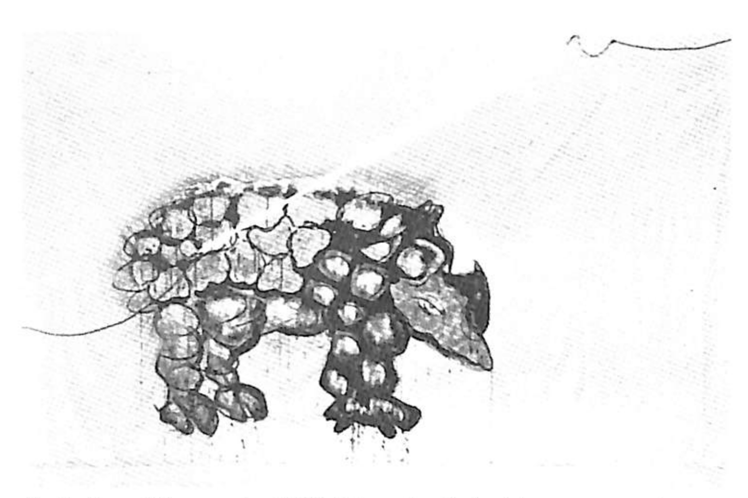


CARTEL DE JOSE POSADA (1935 APROXIMADAMENTE), OBSEQUIO DE COLTABACO PARA LOS LECTORES DE RE–VISTA.

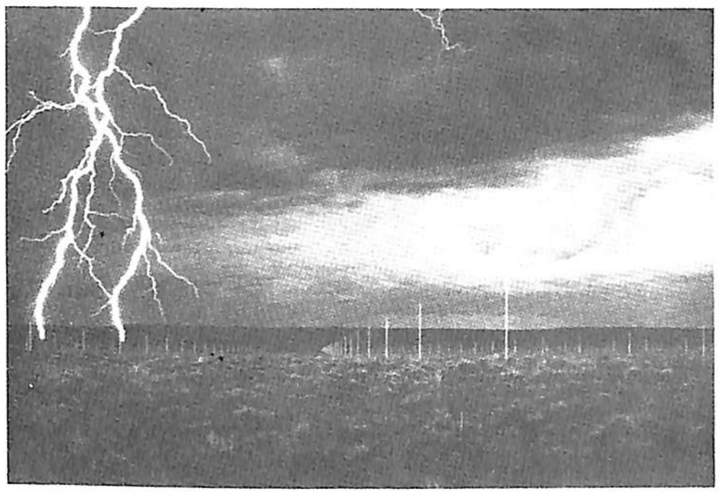
JOSE POSADA NACIO EN 1906 EN MEDELLIN. AUTODIDACTA. TRABAJO DURANTE VEINTE AÑOS COMO DISEÑADOR GRAFICO E ILUSTRADOR PARA COLTABACO. MURIO EN MEDELLIN EN 1952. EN LA ACTUALIDAD EL MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLIN PREPARA UNA EXPOSICION RETROSPECTIVA DE SU OBRA.



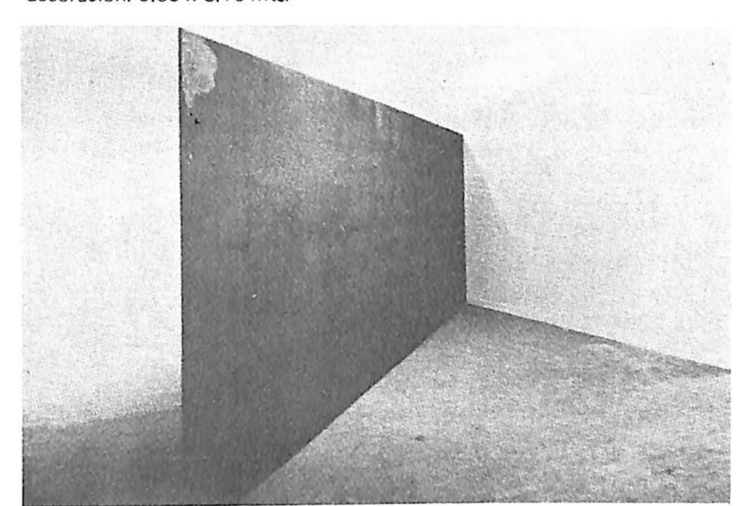
Vito Acconci. **Asilo, todos los demás buscan asilo.** Instalación. 1978 banderas, columpio de acero y cadenas de hierro.



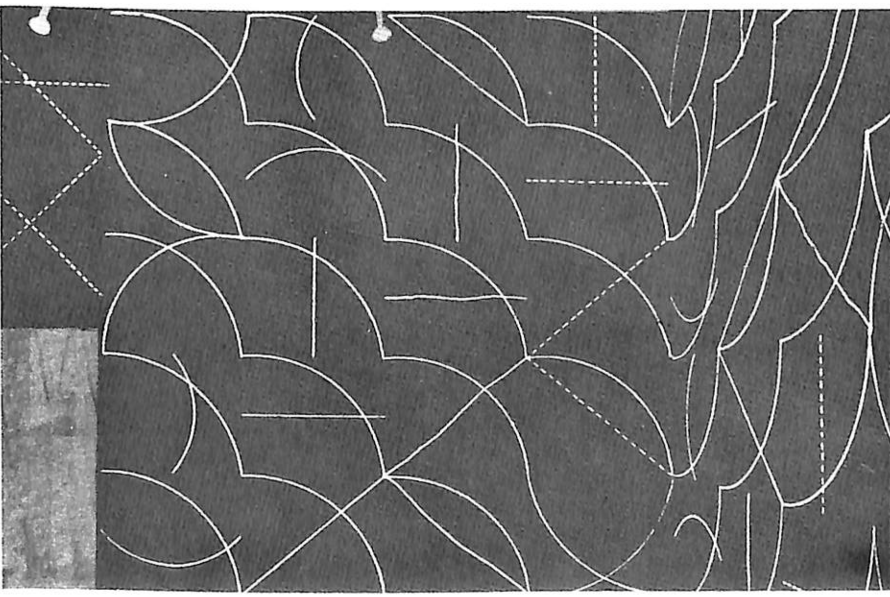
Mario Merz. **Rinoceronte.** 1980. tela, neón, tinta china, spray, cartón para decoración. 3.00 x 5.10 mts.



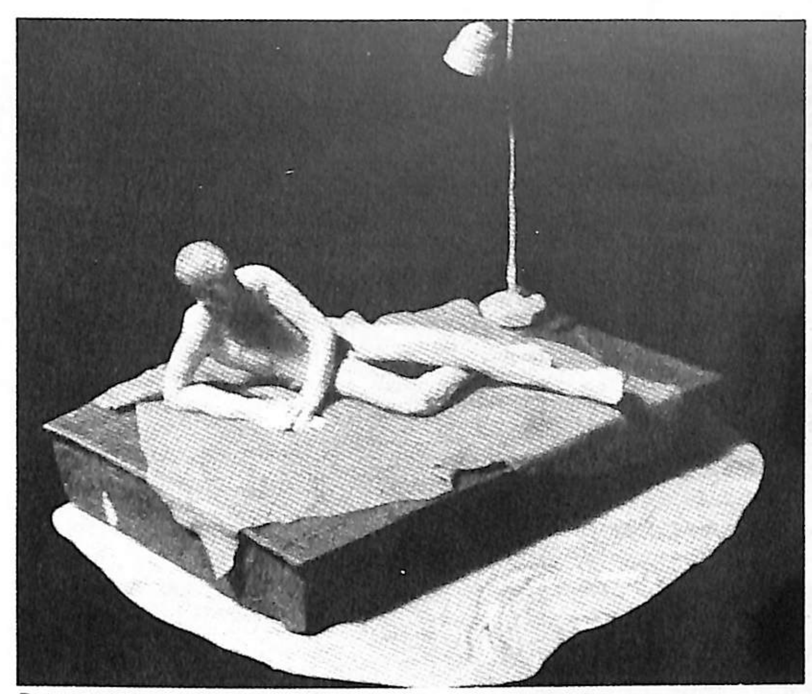
Walter De María. **El Campo del Rayo.** 1977. Fotógrafo: John Cliett; tiempo: crepúsculo; lugar: campo abierto al occidente; dirección: oriente.



Richard Serra. **Golpe.** 1969-1971. acero. 243.7 731.2 x 15 cms.



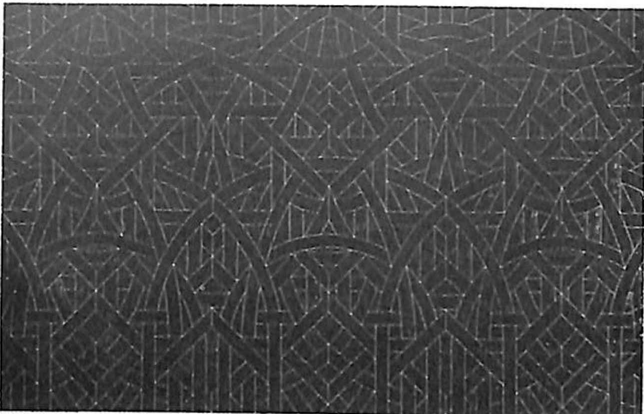
Sol Lewitt. **Líneas, a través, hacia y a los puntos de un cuadrado.** 1973.



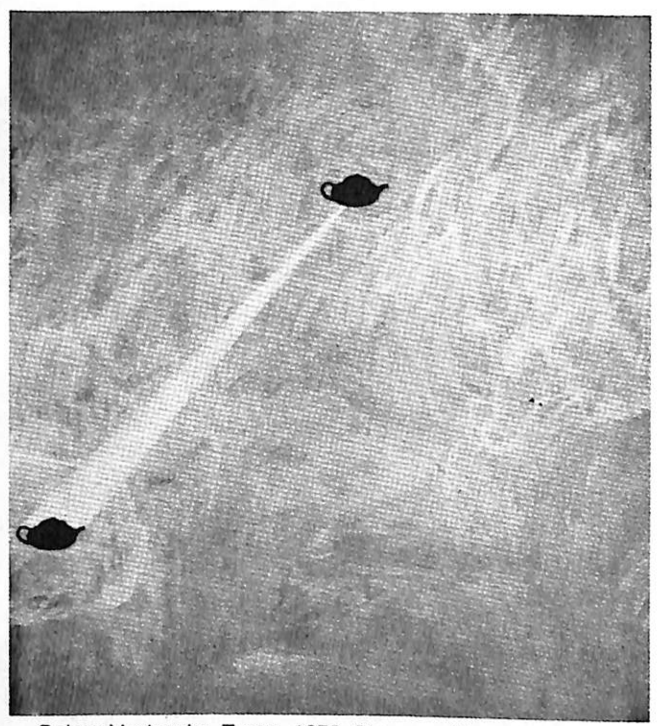
Robert Adrian X. **24 oficios. Modelo para escuela de arte.** 1979. 24 figuras modeladas. Materia plástica cocida. 0.08 x 0.12 mts.



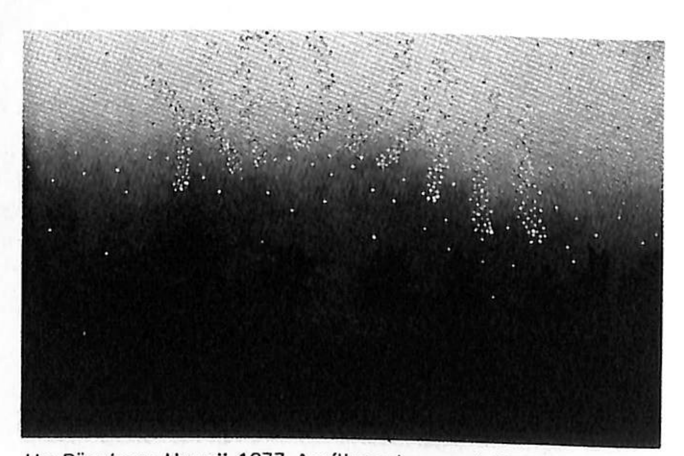
Luciano Castelli. **Salomé y Luciano.** 1979. Acrílico sobre tela. 2.39 x 2.00 mts.



Valerie Jaudon. **Hattiesburg.** 1978. Oleo y pigmento metálico sobre tela.



Robert Moskowitz. **Tetera.** 1976. Oleo y acrílico sobre lienzo.



Urs Bänninger. **Hawaii.** 1977. Acrílico sobre papel. 70.5 x 102.5 cms.

ginativa y sensible de las tradiciones.

Fue Bárbara Rose, una crítica estadounidense, quien lanzó a la arena internacional esta reaccionaria corriente, a la que se podría aplicar con mucha justicia el marbete de *Bad Paintings* ("Mala pintura"). Se trata, en verdad, de un "acuerdo" de galerías y críticos más que de un movimiento artístico, y es evidente, a esta altura, que tanto desde los Estados Unidos como desde Europa —principalmente desde Italia— se busca imponer lamentablemente este tipo de obras como el paradigma de la década en curso.

La obra mercantil, similar a las que se utilizaron para difundir el valioso pop arte en los años 60 y el hiper-realismo en los 70, engloba a grupos ("Transvanguardia" de Italia, "Pattern Painting" de Estados Unidos) y a independientes. Szeeman debió admitir que no encuentra en estos artistas el "espíritu revolucionario" de la década del 70. Pero Bonita Oliva, que se adjudica la paternalidad de la muestra, sostiene que ellos aportan una "nueva mentalidad artística".

Tanta es la premura por exaltar esta corriente que el crítico italiano Flavio Caroli, renunciante a su cargo en la Comisión de Artes Visuales de la Bienal de Venecia, obtuvo el apoyo de las autoridades gubernamentales de la región lombarda y de la Trienal de Milán, y en el enorme edifcio de esta última presentó en mayo obras de 60 artistas —una decena de los cuales figura en Venecia— con el título "Nueva Imagen". Merece indicarse que en esta exhibición, que fue clausurada a fin de julio, hubo excelentes trabajos del argentino Oscar Bony, que vive en Milán y que exhibirá sus trabajos antes de fin de año en Buenos Aires.

De la misma manera, y según lo adelantara al comienzo de esta nota, son desalentadores los envíos nacionales, empezando, lamentablemente, por el de la Argentina, integrado por óleos de Sergio de Castro y esculturas de Gómez Fabriciano, carentes de toda relevancia y que ofrecían una imagen pobrísima de nuestro país.

Salvo la precisa y descollante muestra italiana organizada por Vittorio Fagone —una de las pocas que se atuvo a la revisión de la década del 70—, la representación canadiense, exclusivamente dedicada al videoarte; el pabellón austríaco presentado por el arq. Hans Hollein con obras de Valie Export; el rescate del Folk australiano, ciertas obras, del pabellón español y las esculturas de la artista polaca Magdalena Abakanowicz, el resto es una acumulación sin significado, regida por el capricho o el azar.

En tal sentido, el envío francés es deplorable, casi tanto como el de Alemania Federal. Estados Unidos fracasó en su intento de ilustrar, a través de 66 dibujos pertenecientes a otros tantos pintores, escultores, arquitectos, videoartistas, performers, bailarines y músicos, la multifacética actividad de los creadores norteamericanos en la década del 70: quien mucho abarca, poco aprieta, y lo que el espectador recibe es un vistazo superficial, disperso e ininteligible.

Pero la XXXIX Bienal de Venecia no termina aquí. Porque a los tres sectores capitales se suman cinco exhibiciones auxiliares, algunas de ellas de mérito. Por ejemplo, "Museo de Praga —el arte moderno de Checoslovaquia—", montada en Ca'Pesaro y que consiste en una retrospectiva de Fratisek Kupka (1871-1957), uno de los maestros de la abstracción; otra del escultor cubista Otto Gutfreund (1889-1927), y un homenaje a Vincenc Kramár quien fue director del Museo de Praga desde 1919 a 1939, y donó al Estado su colección, algunas de cuyas piezas se exponen en Venecia, entre ellas, telas de Braque, Picasso y André Derain.

También deben encomiarse las documentaciones que dan cuenta de la "Experiencia de Burdeos", es decir, de los encuentros entre artistas y espectadores promovidos y desarrollados en esa ciudad de Francia por el Centro de Artes Plásticas Contemporáneas (CAPC), que dirige Jean-Louis Froment.. Si bien no hay registro posible de la espontaneidad y la riqueza logradas en las tenidas de Burdeos, los testimonios reunidos en Venecia sirven para divisar los perfiles de una de las más apasionadas aventuras de investigación y análisis estético de nuestro hoy. Un grupo de argentinos participó de estas experiencias en 1974.

Sorprendente e inesperada resulta la muestra "Planeta Strindberg", con 22 óleos y 58 fotografías debidos al admirable dramaturgo sueco August Strindberg (1846-1912), el torturado autor de *Padre, Infierno, La casa incendiada y La sonata de los espectros*, quien fuera además un incisivo pensador político y social, uno de los más avanzados de su época.

Por fin, la XXXIX Bienal se cierra con una retrospectiva del artista italiano Mario de Luigi (1901-1979) y una muestra —la primera en Italia, donde vive y se formara— del pintor Balthus, nacido en París en 1908, cuyos óleos figurativos, tocados a veces por una impronta surrealista, se destacan por su vigor y coraje.

Pero aún queda por decir algo más sobre la Bienal de Venecia. Algo que corresponde a un argentino, Leopoldo Maler, quien asombró a críticos, galeristas, espectadores y turistas con su performance "Forno, Fuoco, Forma", llevada a cabo en la plaza de San Marcos a la hora del crepúsculo.

Maler, reciente ganador de la beca Guggenheim y que ha ganado una segura fama internacional, hizo coincidir la iniciación de su performance con el final de una conferencia celebrada en el Museo Correr para presentar el último libro del crítico y teórico Giulio Carlo Argan, ex Intendente de Roma.

"Forno, Fuoco, Forma" principió con la aparición de un caballo enjaezado, al que seguían 25 estudiantes de bellas artes vestidos con uniformes blancos. La silueta del caballo fue recortada por Maler sobre cartón y colocada en el suelo, junto con otra silueta realizada con sogas. El artista dio fuego a las dos reproducciones, que ardieron lentamente, mientras seis músicos trajeados de azul sonaban trompetas de cristal de Murano y un mundo de gente se apiñaba alrededor.

En la espléndida tarde veneciana de fines de la primavera, en medio de la maravilla arquitectónica de la plaza San Marcos, la performance del argentino Maler, que vive en Nueva York, era quizás, un símbolo de la década del 70. . .



Foto: Pedro Ramos

JOSE HERNAN AGUILAR es actualmente profesor de Historia del Arte en la Universidad Nacional de Bogotá. Hasta agosto de este año fué director de la sección de cine del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Ha escrito para la revista "Comunicarte" una publicación bogotana sobre cine experimental. Es B. A. del Swarthmore College y con especialización hecha en Historia del Arte e Historia del Cine de la Universidad de Pennsilvania.

POR JOSE HERNAN AGUILAR

«TODO TIEMPO PASADO FUE MEJOR»

EL V SALON ATENAS

"Brindemos por la vida que todo es oropel". Canción popular colombiana.

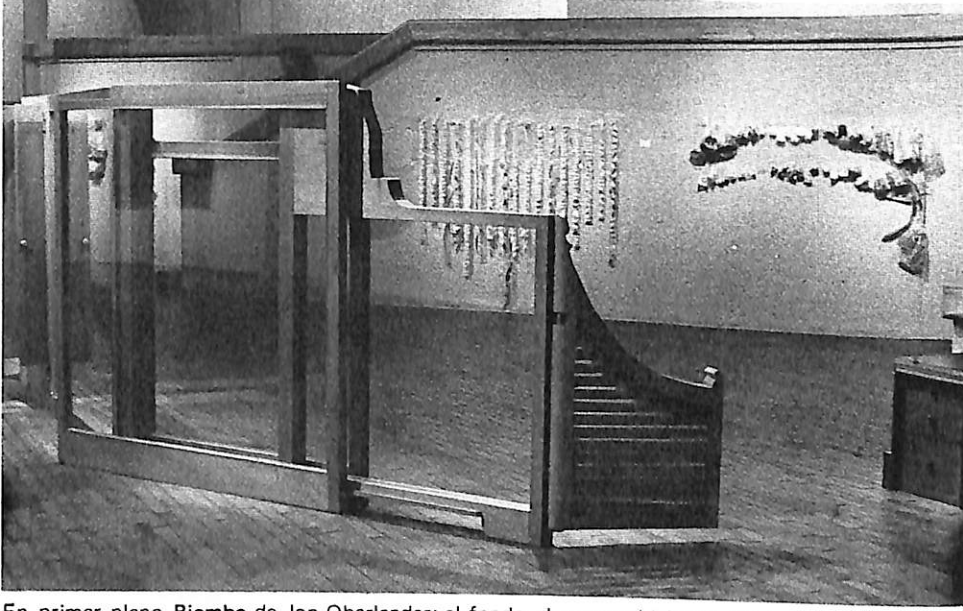
Para E. S.

En términos generales, nuestra cultura —y Colombia es solo un microcosmos— es una que se siente molesta y temerosa de lo extraño, o de aquellas manifestaciones difíciles de asimilar, sin importar que tan alto sea nuestro entrenamiento en la experiencia del avant-garde. Conocemos bien las burlas ocasionadas por la pintura impresionista en sus comienzos; el tumulto que provocó el estreno de **La Consagración de la Primavera**; el desdén inicial por el cubismo. Pero eso era Historia, y ahora Monet, Stravinsky y Picasso son maestros, completamente envueltos por lo que conocemos y reconocemos como arte; aún más, ellos forman parte de su definición. A pesar de esto, en un momento especial del presente, confrontados por la experiencia real de lo extraño, las leyendas sobre la vanguardia no nos ayudan ya que somos una cultura que es completamente historicista, o sea que intentamos explicar el presente por medio del pasado pero excluyendo la dialéctica particular de tal pasado.

El historicismo es nuestro ambiente cultural: afecta nuestra manera de pensar y actuar —moral, política, estéticamente. Debe ser visto también como una maniobra estratégica que trabaja sobre lo extraño para hacerlo familiar. Por consiguiente, el historicismo construye categorías y clasificaciones, academias y escuelas. Esta tendencia a historizar, que se resume en un odio hacia lo diferente, es lo que nos define como un público para el arte; y es precisamente aquello que nos separa más profundamente— en el presente —de sus creadores. Porque los artistas, queriéndolo o no— se han convertido en residentes de la tierra de lo extraño. Lo que significa que nombres y rótulos no son ya tan eficaces como solían serlo, a pesar que todavía conservan utilidad.

* * *

+ Museo de Arte Moderno, Bogotá, Noviembre 1979 — Enero 1980.



En primer plano **Biombo** de Jon Oberlander; al fondo, dos ensamblajes de Alicia Barney. Mas atras, el espectador parece atrapado ante tantas opciones. Foto Oscar Monsalve.

. . . LA BASURITA QUE ARRASTRA EL AIRE.

Nos encontrábamos ante residuos culturales que usados y ordenados antropológicamente, nos hacían recordar una de las características esenciales de nuestra cultura. el consumo. Alicia Barney (Cali, 1952) no era decoradora pero si escobita[1]. Trabajada en una de las ciudades más limpias de Colombia, y con raíces académicas gringas (una cultura ordenadora mas que ordenada), la obra de Barney era lógica e investigadora. El empacado de los residuos, absolutamente impecable, hizo exclamar a muchos "hasta yo lo hubiera podido hacer".

Sinembargo, fué Barney quien lo hizo primero aunque ya en 1970 Bernardo Salcedo había empacado heno en impecables bolsas de poliétileno, menos anecdóticas que las de Barney, y relativamente, más monótonas. Pero la obra de la caleña era radicalmente opuesta a la del bogotano. Mientras Salcedo usaba heno y bolsas (materiales no necesariamente desechables) con intenciones de barrendero, o sea para ser recogidas, Barney usaba basura y bolsas con intenciones de artista, o sea para ser colgadas en la pared de un museo.

Hallabamos así una apariencia radical dentro de una forma bastante convencional. **Bocagrande 2** (Fig. 1), por ejemplo, contenía un número variado de materiales (acrílico, bolsas de poliétileno, basura) encadenados de tal manera que su apariencia formal se acercaba mucho a ciertas obras minimalistas, especialmente aquellas en fieltro realizadas por Robert Morris[2]. Así, la obra de Barney se relacionaba con los principios minimalistas principalmente por su insistencia en la reducción de las formas básicas usadas, por el ordenamiento casi matemático del material y por la nitidez de la idea operacional.

Sorpresivamente, Barney se alejaba de otros artistas que ya habían empleado residuos culturales (John Chamberlain, Feliza Bursztyn, el grupo Arte Povera) y se acercaba a las ideas integracionistas de Morris, Donald Judd y Larry Bell, quienes logrando romper conceptos puristas sobre la pintura y la escultura sintetizaron las propiedades de los medios para crear así un tipo de relieve arquitectónico[3].

En esto radicaba la importancia de Alicia Barney; sus ensamblajes rompían la barrera entre escultura y pintura, y además jugaban con un lenguaje antropológico universal. Es cierto que eran trabajos implicitamente autobiográficos[4], pero esencialmente eran biografías de lugares geográficos particulares. Por esto, no dejaban de tener sutiles comentarios ecológicos y políticos: para qué entonces envolver algún residuo de basura gringa encontrada en una isla del Pacífico colombiano?. La elegancia en la ordenación de las bolsas y la claridad en el uso de los materiales hacían de los ensamblajes un conjunto armonioso: colombianos y universales, caleños y colombianos.

Cali–Florida (1979, vidrio, bolsas de polietileno, basura del Valle) apenas era un ejemplo de como la limpieza y brillantez del paisaje vallecaucano, de como el espíritu cívico de una ciudad había influído el trabajo de Barney, un trabajo que no se podía llevar tan facilmente el aire pues sus bases eran sistemas culturales estables: antropología, ecología, industria[5]. Barney trató estos sistemas con tan absoluta certeza que hasta pasaban desapercibidos para el espectador menos informado.

Al mismo tiempo, sus trabajos parecían tan aparentemente sencillos que corrían el riesgo de ser desechados e ironicamente, factibles de ser empacados en las bolsas inventadas por el historicismo colombiano. Aún así, los ensamblajes quedaban allí para ser estudiados minuciosamente, como se hace con desechos ecológicos de culturas desaparecidas. Con esto, Barney lograba que el público se adentrara en el material físico de sus trabajos, creando una comunicación directa y anecdótica, casi íntima. Era un intento formidable para romper con la historicidad colombiana, aquella veneración desmedida del arte y el artista ilusionista, y convencional.

+++

Un fenómeno parecido se podía observar en la obra de Eduardo Hernández (Cartagena, 1954). Su serie de torsos modelados en grama, metales, raíces y neón no era más que una invitación al espectador para pisar el césped anecdótico del artista[6]. Su intención sinembargo estaba lejos de ser

la letra con sangre entra

Eduardo Hernández. **La letra con sangre entra.** 15/25 1979. Impresión sobre cinta adhesiva. 0.07 x 0.26 mts.

antropológica; era ante todo irónica. Nótense los títulos de sus obras: **Zona Verde, Raíces, Aura Aurea,** etc.

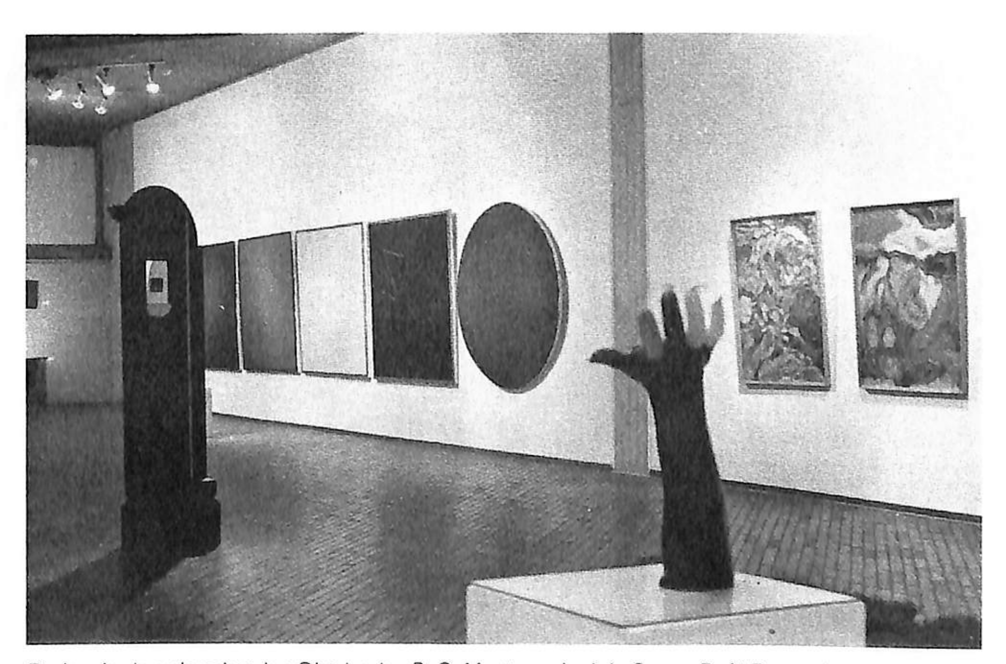
De la piel de la tierra Hernández nos conducía a su propia piel: en un grabado llamado **La Letra con Sangre Entra** (1979), en el cual utilizó su sangre[7], la postura irónica de Hernández era obvia a mas de ser nostálgica. Uno no podía dejar de pensar en el viejo refrán español —ribeteado de alusiones fascistas— mientras observaba claramente como la sangre había penetrado el papel, y que continuaba haciéndolo serialmente en otro grabado del mismo título (sin marco) y de apariencia más espontánea, ya que se hallaba impreso en una carreta de cinta adhesiva.

El uso de la sangre era naturalmente pedido por el texto. Además, los dos grabados se ejecutaron con tan gran delicadeza que connotaciones grotescas quedaban eliminadas[8]. La delicadeza de la escritura sanguínea se comparaba favorablemente a la del excelente alumno de caligrafía que ha terminado su plana con el mayor cuidado. Y de esto se trataba la obra de Hernández; no solo de pisar bien sino de escribir bien. Su hermosa **Aura del Tronco** (1978) era escritura clásica griega, tan pura como los materiales industriales usados para su construcción. Los troncos de Hernández eran idealistas en el fondo; no clamaban una apreciación naturalista sino que concentraban su poder en la idealización, o sea la abstracción, de la forma del torso humano. Como un sistema más, eran anatomía esquematizada.

Desde que te ví

Los trabajos más convencionales del Salón correspondieron a los realizados por Pablo Gilberto Montoya (Medellín, 1952) y Raúl Fernando Restrepo (Manizales, 1949). Las ocho pinturas de Montoya estaban formalmente desarrolladas a través de una sola medida, 150 cm; dos de estas pinturas eran circunferencias, colocadas a los extremos de las otras seis, cada una un cuadrado.

De tal manera, los ocho trabajos conformaban una unidad visual manteniendo al mismo tiempo independencia unitaria. La monotonía cromática de la serie (solo tonos oscuros fueron empleados) era rota por leves y elegantes líneas trazadas sobre los cuadrados, que al mismo tiempo quebraban el aburrimiento geométrico de la serie.



De izquierda a derecha: Jon Oberlander, P. G. Montoya, Inginio Caro y Raúl Fernando Restrepo. foto Oscar Monsalve, cortesía del MAM de Bogotá.

Sinembargo, la obra de Montoya era demasiado rígida formalmente para lograr una respuesta vanguardista. Su serie vagaba entre el minimalismo rectangular de Jo Baer y Carlos Rojas (desarrollado durante los primeros años 70, y quienes no usaban bastidores) y el minimalismo quebrado de Frank Stella[9], sin acercarse a una decisión verdaderamente emotiva, trascendental o cultural. Aunque la totalidad de la obra era visualmente atrayente, especialmente por el gran espacio ocupado sobre la pared del Museo y por las sugerencias místicas producidas por el conjunto de cuadrados y circunferencias, los ocho **sin títulos** de Montoya se agotaban en la mitad de la ruta nueva.

+++

Colgados en la misma pared del Museo que sostenía los cuadros de Montoya, se hallaban los pasteles de Restrepo. Extrañamente (!), los cinco cuadros tenían las mismas dimensiones (50 x 60 cms.) y el mismo título, **Paisaje**, lo que los hacía familiares formales con la obra de Montoya.

Sinembargo, el contenido textual de los paisajes de Restrepo se oponía radicalmente al de los sin–títulos de Montoya. Los cinco pasteles describían con matices fuertes (rosados, azules, amarillos) y línea fuerte, curva y esquemática, una vista, mezcla de paisaje y marina. El énfasis se hallaba no tanto en el contenido narrativo sino en la expresividad constructora de cada pieza. Así uno llegaba a captar la esencia del tema por medio de un dinamismo colorístico y pictórico[10].

A pesar que la unidad conceptiva se asemejaba a la de Montoya, los pasteles de Restrepo revelaban una espontaneidad casi pragmática, y en realidad el resultado emotivo de éstos dependía exclusivamente de la saturación propia de su expresionismo particular. Expresionismo decidido pero delicado, señalado esencialmente por parches de matices, estrátegicamente situados sobre la superficie del papel, generalmente hacia los lados cortos del rectángulo.

La unidad de la visión de Restrepo se podía resumir en un arco iris ondulado que trataba por todos los medios de salirse de los límites (en) marcados de su serie.

CONTACTOS TERRESTRE

Los trabajos presentados por Mary Llano (Cali, 1950), Jon Oberlaender (Bogotá, 1948) y Oscar Monsalve (Bogotá, 1949) mantenían singularmente una relación directa e indirecta con materiales terrestres casi puros: cortezas de árbol, madera y barro.

Mary Llano exhibió tres trabajos, dos de ellos relacionados entre sí por el uso de materiales naturales (Fig. 2), y un tercero realizado en nylon negro. Este último se llevó todas las de perder ante el poder expresivo, casi primitivo, de los otros dos. Era obvio que **Morroa** y **Nencatacoa** estaban concebidos en un estilo bien diferente al de **Espiral**, una obra que solo correspondía con la intención experimental de las otras piezas si se tenía en cuenta la posibilidad de una penetración física de la construcción. Por lo demás, **Espiral** acusaba reminisencias de muchas de las obras de Jesús Soto.

Era en los otros dos trabajos donde Llano demostraba un conocimiento profundo del material trabajado en bruto. Los experimentos con fibras y cortezas de árbol reflejaban la capacidad investigadora de la artista y la colocaban dentro de una tendencia primitivista contemporánea e internacional, que ha sido bautizada por Robert Goldwater como "primitivismo cultural", y que esencialmente "mira hacia áreas de la cultura occidental contemporánea, anteriormente ignoradas o despreciadas"[12]. Los principales exponentes de tal tendencia podrían ser Rafael Ferrer, Harmony Hammond y Charles Simonds.

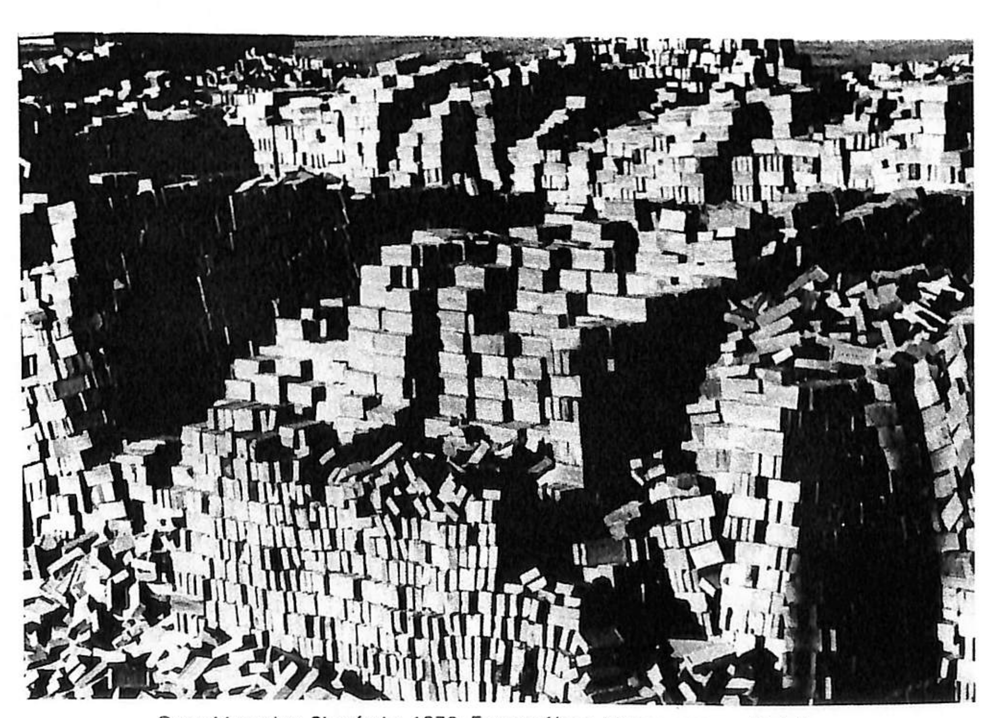
El primitivismo cultural colombiano de Mary Llano consistió en producir trabajos con materiales absolutamente colombianos, de regiones geográficas colombianas un tanto ignoradas, y de reducir dichos trabajos a formas básicas de la artesania nacional: la ruana y el tapiz costeño.

+++

Había un primitivismo cultural en la obra de Oscar Monsalve debido a asociaciones visuales con las diminutas "habitaciones" en ladrillo del norteamericano Simonds. Pero esta asociación era deceptiva, ya que las construcciones de Monsalve eran fotografías.

Las fotografías consistían en grandes áreas llenas de ladrillos (dos con áreas rocosas) cuya misión ante todo era la de mostrar los contrastes de luz y sombra por un lado, y la de contrastar con la pared del museo o galería donde se expusieran, por el otro. Era fotografía acerca de la cámara[13] y de las cámaras. Por lo tanto, la pared donde se colgaban las fotografías formaba parte integral del trabajo. Al seguir individualmente cada una de las fotografías uno se veía obligado a recorrer una ondulación que desembocaba en un cuarto pequeño donde un video mostraba la construcción y la reconstrucción de Bogotá.

En el cuarto pequeño nos encontrábamos con otra decepción: el video era realmente una regrabación de una película en Super8. Por consiguiente, la textura visual de la película no correspondía a las exigencias visuales del resto de la obra; el resultado entonces no era completamente satisfactorio, aunque si bastante atrayente. "La ambigüedad subsiste en el video,



Oscar Monsalve. **Sin título.** 1978. Fotografía en blanco y negro. Detalle.

donde el planteamiento toma el camino inverso (al de la cámara fotográfica): la cámara (de cine) escamotea las cualidades físicas del ladrillo: su volumen, forma, densidad, tamaño, textura, color. Después es solo eso, en montones, en grupos, en edificios. Finalmente las dos opciones se conjugan en un collage pegado sobre la pared, donde fotografías ampliadas al tamaño natural, reproducen — imitan fragmentos de esa misma superficie"[14].

Por otro lado, la película (o video) completaba y complementaba el trabajo fotográfico, así mismo como el niño constructor de la pared iba gradualmente construyendo una Bogotá terracota. La simbología cultural se reducía entonces a un solo significante: el ladrillo. Pero fue de esta manera como Monsalve logró asociar el ladrillo anónimo de tanta construcción bogotana con la pared firmada de Salmona, el arquitecto del Museo. Las fotografías de rocas eran solo la excepción matérica que reafirmaban el carácter constructor de la obra.

+++

Los muebles de Oberlaender se convirtieron en los best-sellers del Salón. Y era lógico que esto sucediese; en primer lugar, la maestría técnica del realizador (Libardo Casilimas) se ajustó perfectamente al diseño claro y casi ascético de Oberlaender, y, en segundo lugar, el artista jugó valientemente con ideas contradictorias. Era Dada burlándose de Bauhaus.

Toda la funcionalidad del mueble (en realidad, la funcionalidad de la mente del espectador) se veía embromada por obstrucciones: el espejo donde no era posible mirarse, la mesa donde sería difícil tomar tinto, el biombo que dividía poco o demasiado (Fig. 1). Pero Germán Lleras de Francisco acertó al comentar que los muebles de Oberlaender tendían al "over-design"[15]. Sus esquemas se convertían en modelos demasiado sofisticados, y aunque logrando sobreponerse al clima oficinesco de sus diseños (sobretodo en el biombo, una verdadera obra maestra), uno no dejaba de sorprenderse ante la 'mueblidad' de los objetos y ante la idea de su funcionalismo coartado.

Esto como consequencia que Oberlaender no varió ni el tamaño convencional ni la función básica del mueble, al contrario —por ejemplo— de Joel Shapiro, quien trabajando con la idea del mueble ha logrado resultados sorprendentes al reducir sus muebles a miniaturas, colocándolos en lugares de acceso difícil para acentuar su anti-funcionalismo[16]. El paso verdaderamente conceptual de Oberlaender consistio sin duda en haberle dado su diseño (su idea) a una segunda persona para que fuese ejecutado. El resultado tenía que ser esencialmente favorable: minimalismo funcional colombiano.

DIOS LE PAGUE

a aquel que logró introducir hostias y veladoras al sagrado recinto del Museo. Antonio Inginio Caro (Barranquilla, 1952) trabajó irreverentemente un material venerado, que aunque frágil, conllevaba fuertes connotaciones simbólicas y culturales.

Al mismo tiempo, Caro presentó esculturas en cera (condicionalmente perecederas) y documentaciones fotográficas de sus esculturas consumiéndose. En los dos últimos tipos de objetos, la condición conceptual era imprecindible, en **Fuego, Pasión del Animo** (1979, texto sobre papel, velas) la invitación a prender una de las velitas y formular un deseo representaba la extensión satírica de una tradición popular religiosa, colombiana. Ya Juan Camilo Uribe había experimentado con esta clase de sistema, usando la imagen del sagrado corazón de Jesús.

Mientras que para Uribe (en los primeros años 70) las manifestaciones populares de la religión se convertían en espectáculo de máquina de pin-ball, para Caro tenían (en los últimos años de la década) un carácter netamente pasajero, casi banal. Dicha cualidad se veía reafirmada en las esculturas de cera y en las fotografías. La fantástica calidad visual de su **Consagrar** (1979) se encontraba formalmente afianzada por la agudeza de los materiales usados (hostia sobre papel), que surgería ante todo la consagración técnica de un material hasta entonces no usado en la fabricación de trabajos de arte.

La nitidez visual de la obra, dada por el uso exclusivo del blanco, resaltaba la inteligencia y el humor (negro?) de la totalidad del trabajo de Caro; parecía que al consagrar su obra, Caro nos dirigía hacia el cuerpo de Eduardo Hernández, su vecino en el espacio de Museo.

+++

El otro vecino de Caro era Adolfo Bernal (Medellín, 1954) quien presentó el conjunto de trabajo más sutil de todo el Salón. Sus avisos eran en realidad asociaciones poéticas, y representaban el climax de toda una ideología estética, originada en 1963 por Edward Kienholz con su tablero-concepto THE ART SHOW, y desarrollada luego por artistas como John Baldessari, Robert Morris, Joseph Kosuth, Gene Beery y —mas importante— el grupo argentino de Rosario quienes en 1968 habían llenado a Tucuman con avisos que solo contenían la palabra 'Tucuman'[17].

Al contrario del grupo de Rosario, cuya intención era netamente militante, Bernal trabajó con asociaciones semánticas, imbuídas de una función expansiva: su campo de acción no fue solamente la pared del Museo sino que se extendió a las zonas bogotanas donde se era permitido pegar avisos. De este modo, los avisos de Bernal cumplieron dos funciones específicas: 1) hacerle propaganda al Salón, y 2) hacerse propaganda a sí mismos. Por consiguiente, los avisos expuestos en las calles sufrieron la suerte inevitable de todo avi-



Adolfo Bernal. Aspecto de sus obras en el centro de la ciudad de Bogotá. foto Oscar Monsalve cortesía del MAM de Bogotá.

so: ser cubiertos por otros avisos (Figs. 3 y 4). Lo interesante de este proceso era observar como muchas veces los avisos de Bernal y otros avisos formaban asociaciones semánticas accidentales y sorprendentes.

Cada uno de los avisos, además, contenía una sugerencia poética o cultural implícita en la combinación de las palabras: **Rana/Jinete** (1979) traía ecos familiares de un poema de García Lorca: **Luna/Papel** (1979) se refería obviamente a la película de Peter Bogdanovich (**Paper Moon**). Este tipo de referencias implícitas se convertía en un juego dinámico pues eran infinitas las asociaciones que se podían armar.

De tal manera, Bernal logró —especialmente con los avisos callejeros— que un gran número de público participara (conciente o inconcientemente) de su trabajo. El colombiano desprevenido de la calle se convirtió en espectador de arte, sin pedirle permiso al historicismo.

ALMUERZO SOBRE MEDELLIN

La obra más impactante (y talvez la menos comprendida) fué la expuesta por tres arquitectos antioqueños: Jorge Mario Gómez (Medellín, 1950), Patricia Gómez (Medellín, 1951) y Fabio Antonio Ramírez (Medellín, 1950). Titulada **Colombianisco,** era una pieza multifacética, multimatérica y multitudinaria. El tema, Medellín.

Trabajando sobre el mapa de la ciudad, el proyecto (puede ser llamado de este modo) consistía en la sobreimposición de diversos elementos visuales a dicho mapa, fueran siete cerros Nutibara o el templo de Hera en Paestum o el manifiesto futurista de Marinetti. Sinembargo, estas imposiciones no sugerían proyectos de renovación urbana o de planificación de espacios[18]. Eran simplemente caprichos arquitectónicos, o sea puro arte. Los seis dibujos expuestos lateralmente a las mesas, sobre la pared del Museo, sugerían otras imposiciones al paisaje de Medellín, usando monumentos y lenguaje foráneo como los jardines de Versailles, Mies van der Rohe o el **Big Splash** de David Hockney. (Fig. 5).

El proyecto u obra exigía una investigación por parte del espectador: primeramente, este debía recorrer en orden las tres mesas sobre las cuales se hallaban los planos alterados de Medellín; las mesas invitaban al espectador a participar de un buffet, verdaderamente no imaginario; lleno su plato, el visitante se sentaba comodamente a una mesa de comedor con mantel estampado con el mapa de Medellín, para fijar su mirada sobre otro mantel, colgado en la pared, que reproducía un exquisito menú futurista. La belleza y el humor de la obra, su dinamismo literario y arquitectónico reflejaba ciertas similaridades con la poesía de algunos jóvenes poetas antioqueños, que han logrado —como los arquitectos— reducir utopías al papel:

El puente pone la calle
Mano un espacio — extraña cuchara
para llevar arena a los desiertos[19].

Lo que transportaban los artistas creadores de **Colombianisco** era arquitectura pura. Así, la conjución de elementos extraños a la historia de Medellín, el énfasis en la imposibilidad del proyecto urbano, y la alusión a la 'medellinisidad' de la ciudad (la industria textil, la irregularidad del paisaje), lograban volcar sobre la identidad ciudadana una cantidad grande de relaciones anecdóticas que afianzaban más que nunca la esencia colombiana de Medellín. Con el título del trabajo uno podía afirmar —junto a Gonzalo Arango. "Francamente, Medellín, eres peligrosa."[20]

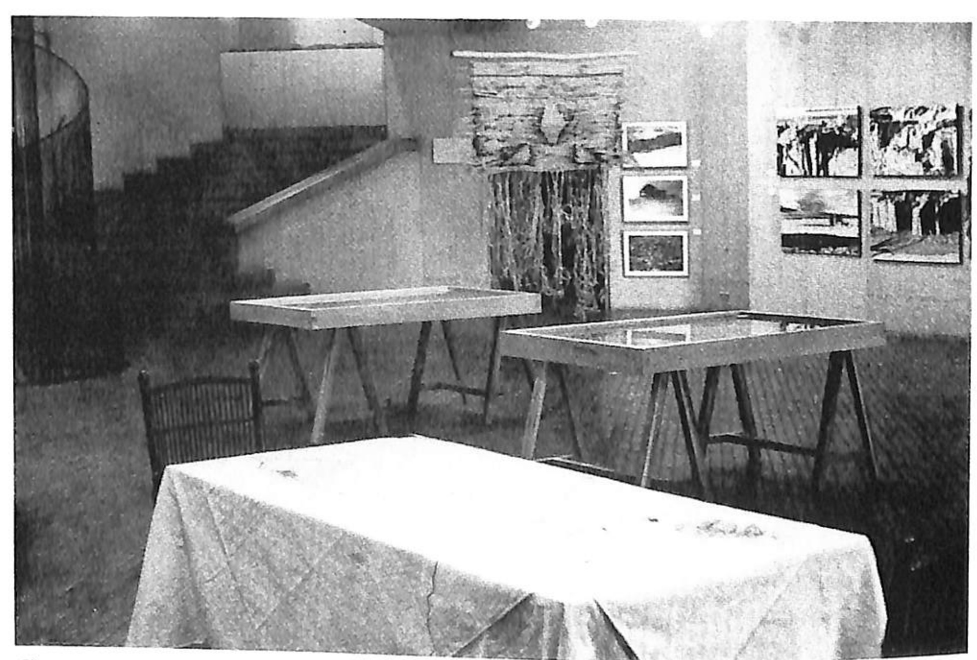
Y EL PRESENTE?

La actitud investigativa y experimental del V Salón Atenas no puede pasar desapercibida. Si las reacciones del público se pueden resumir en desinteres y desconfianza esto no significa que el Salón haya fallado. Al contrario, dichas reacciones son sintomáticas de situaciones alarmantes dentro de la crisis crítica que el país vive en general. También son síntomas de la crisis de la vanguardia. Colombia, como los Estados Unidos y Alemania Occidental, está pasando por una época post-conceptual que ha dejado huellas profundas en el quehacer artístico y crítico, y puede ser que las obras del Salón Atenas sean los indicadores del malestar. Es una crisis de sistemas enteros, esos mismos sistemas con los cuales ha trabajado la mayoría de los artistas llamados a este Salón.

Simultáneamente, el concepto de trabajo con sistemas, y con varios materiales al mismo tiempo, ha producido un tipo de fragmentación en la composición de los trabajos, no solo de los trabajos del Salón Atenas 1979, sino en mucha de las obras producidas tanto en Colombia como en otras partes. Dicha fragmentación tiene (y tuvo) por objeto producir una falta de coherencia narrativa en la obra, para que así exista una comunicación más directa y dinámica entre el trabajo, el artista y el público; muchas veces el espectador ha de acudir a explicaciones escritas u orales por parte del artista para llegar a captar la racionalidad (o irracionalidad) de la obra.

Aunque este método no es universal si es el más representantivo, aún si tales referencias se hallen sutilmente sugeridas (Barney, Bernal, **Colombianisco**) o esencialmente tácitas (Monsalve, Hernández, Caro) u obviamente expuestas (Restrepo, Oberlaender, Llano). Lo que se puede llegar a concluir entonces es que el conceptualismo y el colombianismo están detrás de toda la muestra.

Pero lo más importante del V Salón Atenas es que anuncia el comienzo de un gran



En primer plano: "Colombianisco" de Patricia Gómez, Jorge Mario Gómez y Fabio Ramírez. Al fondo los tejidos de Mary Llano y las fotografías de Oscar Monsalve. foto Oscar Monsalve cortesía del MAM de Bogotá.

período crítico y receptivo por parte del público en general, y del crítico convencional en particular. Dentro de las prácticas de la crítica contemporánea se podría describir la problemática como la insuficiencia creciente de un lenguaje que capture la experiencia actual de lo que consistentemente ha sido llamado arte, ya sea pintura, escultura, grabado, arquitectura, dibujo y sus posibles combinaciones. Porque para qué, y al servicio de cual inteligencia, podría uno aplicar el término, por ejemplo, a una serie de eventos físicos que solamente existen en la forma de documentación fotográfica?.

Y si el problema para el crítico es uno de insuficiencia verbal, al artista el problema se le presenta por medio de la experiencia de la práctica. O mejor dicho, de la práctica hecha extraña por las formas de identificación heredadas del pasado. Porque si alguien se identifica como escultor, cómo justificar su tendencia a fluctuar alrededor del dominio de otros medios?. En fin, cómo podría construirse un modelo de práctica artística para explicar la multiplicidad de carreras como la de los artistas incluídos aquí?. Una posible solución sería la de entablar una conversación directa e intransigente con el historcismo, y concluir que, para bien o para mal, las opciones presentadas en el Salón son solo el comienzo o son relativamente pasajeras, como el oropel. De cualquier modo, es el principio de un camino.

Sinembargo, es claro que el mero sobrevivir de algo que todavía se puede llamar ARTE en una sociedad tan intolerante de lo inútil y de lo soso indica que aún existe la esperanza por un tipo de percepción del mundo, de la realidad, impuesto por valores históricos y no historicistas, sin importar realmente que tan extrañas o aburridas sean las manifestaciones visuales y conceptuales del producto artístico.

NOTAS

1— Término bogotano que describe al recolector pedrestre de basura. La tendencia antropológica de Barney fué citada primeramente por German Lleras de Francisco en **El Tiempo,** Diciembre 24, 1979, p. 5-A.

2— Véase, por ejemplo, **Art Today** de Eward Lucie-Smith, p. 379.

3— Consúltese para una mejor información **American Art Since 1900,** de Bárbara Rose, New York, 1975, pp. 202-220 y 265-276.

4— Eduardo Serrano, **Catálogo V Salón Atenas,** Museo de Arte Moderno, Bogotá, impaginado.

5— Para una documentación completa sobre este tipo de trabajos en Europa y EUA véase **Six Years: The Dematerialization of the Art Object,** de Lucy Lippard, New York, 1973, diferentes páginas. En Colombia, ya no completamente en el campo conceptual, Beatriz González ha trabajado con los sistemas de la historia del Arte y la artesania, y Juan Camilo Uribe con los de la religión y tradiciones populares, para nombrar solo dos de los ejemplos mas conocidos.

6— El césped había sido usado como material artístico por Jan Dibbets en 1967. Sus "esculturas terrestres" eran simplemente cuadrados de grama y rollos de tierra. Lippard, p. 22.

7— Yoko Ono había indicado el uso de la sangre para pintar, inclusive pintando hasta morir, en 1960 y cuando integraba el grupo Fluxus. Lippard, p. 14.

8— A menos que el término 'grotesco' tenga implicaciones de extravagancia y no peyorativos, como parece indicar Carlos Barreiro en **El Semanario,** Enero 13. 1980.

9— Sobre Rojas consúltese Germán Rubiano, "La obra reciente de Carlos Rojas", en **Arte en Colombia,** No. 2, pp. 46-7; para la de Baer y Stella, Rose, pp. 211-13.

10— Por consiguiente las obras están más cerca de las composiciones de Kandinsky de 1910—15 y alejadas de la placidez fauvista y de la "línea tortuosa de van Gogh" como sugiere Barreiro, op. cit.

11— Robert Goldwater, **Primitivism in Modern Art,** New York, 1967, p. 251.

12— Carter Ratcliff, "On Contemporary Primitivism", **Artforum,** Noviembre, 1975, pp. 57—65.

13— Serrano, op. cit.

14— Barreiro, op. cit.

15— Lleras de Francisco, op. cit.

16— Marc Fields, "On Joel Shapiro's Sculptures and Drawings", **Artforum,** Verano, 1978, pp. 31—37.

17— Lippard, p. 59.

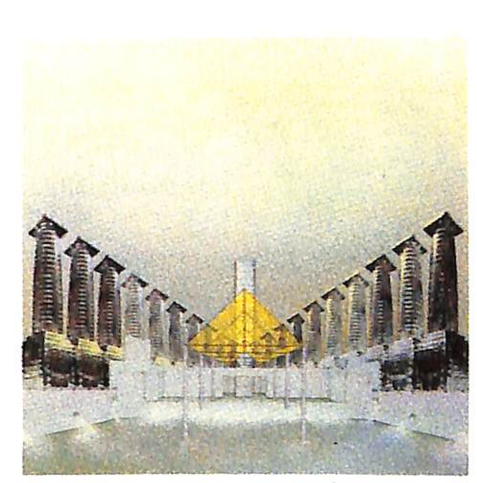
18— Lo cual era el objetivo principal del proyecto "Roma interrota", organizado por Krier en Londres y en el cual participaron varios arquitectos europeos y norteamericanos.

19— Eduardo Escobar, en **Cantar sin motivo.**

20— De "Medellín a solas contigo", en **Obra Negra.**



Patricia Gómez, Jorge Mario Gómez y Fabio Ramírez. **Colombianisco. Entrada al MAMM de Medellín.** 1979. fotografía y dibujo 0.40 x 0.40 mts.



Patricia Gómez, Jorge Mario Gómez y Fabio Antonio Ramírez. **Sin título.** 1979. Fotografía y dibujo. 0.40 x 0.40 mts. Foto: Guillermo Melo.



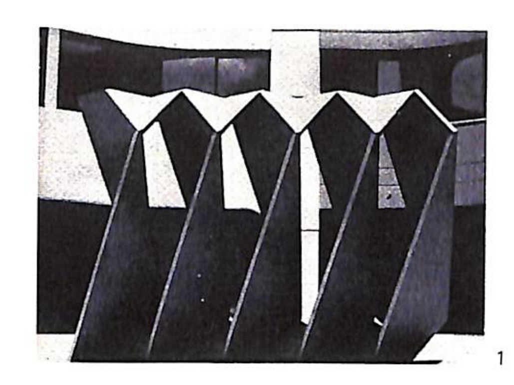
John Stringer nació en Melbourne, Australia en 1937. Después de estudiar arte en Melbourne, comenzó a trabajar en la National Gallery de Victoria en 1957 como curador asistente de grabados y dibujos, llegando en 1960 a Director de Exposiciones. En 1970 fué nombrado Director Asistente en el Programa Internacional del Museo de Arte Moderno de New York. A partir de 1975 empleó cuatro años trabajando por su cuenta en varios proyectos de exposiciones, entre ellos **Ilusión y Realidad. La Exhibición China, El Dorado: Oro Colombiano** y **25 Años Después.** Nombrado en 1979, es actualmente Director de Artes Visuales del Center For Interamerican Relations.

Foto: Luz Elena Castro. Cortesía de El Mundo.

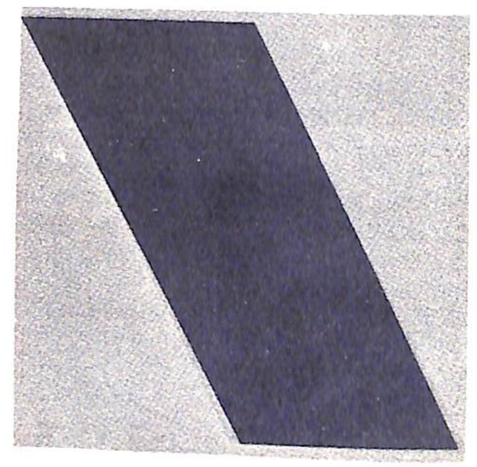
POR: JOHN STRINGER

LA ESCULTURA DE JHON CASTLES

1o. **Vanos.** 1975. hierro soldado y pintado. Col. ciudad de Medellín.
2o. **Sin título.** serigrafía. 0.70 x 1.00 mts.
3o. **Sin título.** 1979. Hierro. 60 x 2.12 x 1.20 mts.
4o. **Sin título No. 6.** 1979. hierro fundido. 0.60 x 0.90 x 0.60 mts. Col. Jimmy Mayer y Sra. Bogotá.
5o. **Sin título No. 12.** 1979. hierro fundido. 0.10 x 0.30 x 0.30 mts. Col. Myriam Toro. Bogotá.
6o. **Sin título No. 5.** 1980. hierro fundido. 0.22 x 0.22 x 0.22 cms.
7o. **Sin título No. 6.** 1980. hierro fundido. 0.18 x 0.36 x 0.36 mts.
8o. **Sin título No. 10.** 1979. hierro fundido. 0.20 x 0.30 x 0.30 mts. cada pieza Col. Jaime Gutiérrez Lega. Bogotá.
9o. **Sin título No. 11.** 1979. hierro fundido. 0.13 x 0.23 x 0.23 mts. Col. Aseneth Velásquez. Bogotá.
10o. **Sin título No. 13.** Hierro fundido. 0.02 x 0.26 x 0.26 mts. cada pieza. foto Monsalve.



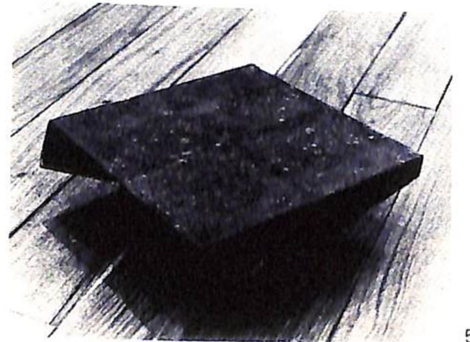
1



2



3



5



6



7

La obra de John Castles se fundamenta en la lógica de la construcción. Sus esculturas juegan retadoramente con las propiedades físicas de equilibrio y balance y poseen relaciones progresivas no sólo entre piezas y piezas sino también entre sus elementos componentes. Restringiendo su vocabulario formal a láminas metálicas diagonales (con el uso ocasional de varillas) Castles ha logrado una fuerte homogeneidad en sus esculturas y ha mantenido un alto nivel de ejecución.

La repetición y la progresión eran ya rasgos dominantes en sus tempranas esculturas de metal pintado. Pero un gran cambio ocurrió al orientar su trabajo hacia formas más centralizadas, que dirigen las fuerzas diagonales de sus esculturas sobre sí mismas y hacia un eje central de "pivotaje" —un cambio enfatizado por su rechazo a las superficies pintadas.

Las serigrafías recientes de Castles ilustran el principio que respalda su obra desde 1976, cuando el cubo se convirtió en la referencia básica de sus esculturas. Es significativo que en estos grabados haya escogido una vista de perfil, ya que es la dimensión en la que su escultura (como arquitectura) muestra lo más característico.

Inicialmente, Castles dividió la tapa y la base del cubo en cuatro cuadrantes iguales. La posición de las láminas inclinadas estaba entonces determinada por las uniones alrededor del perímetro exterior — entre las esquinas y los puntos medios de la base y la tapa. En algunas esculturas los planos horizontales del cubo se representan con una cuadrícula de varillas de metal. Figurativamente la esquina superior interna de cada lámina está directamente sobre la esquina inferior interna de su vecina; en elevación las láminas se inclinan en una proporción de 2.1 o en un ángulo de 60 grados de la horizontal. En planta rotan alrededor de un eje vertical central: las fuerzas oponentes se equilibran a través de un sistema tridimencional de fuerzas contrarias.

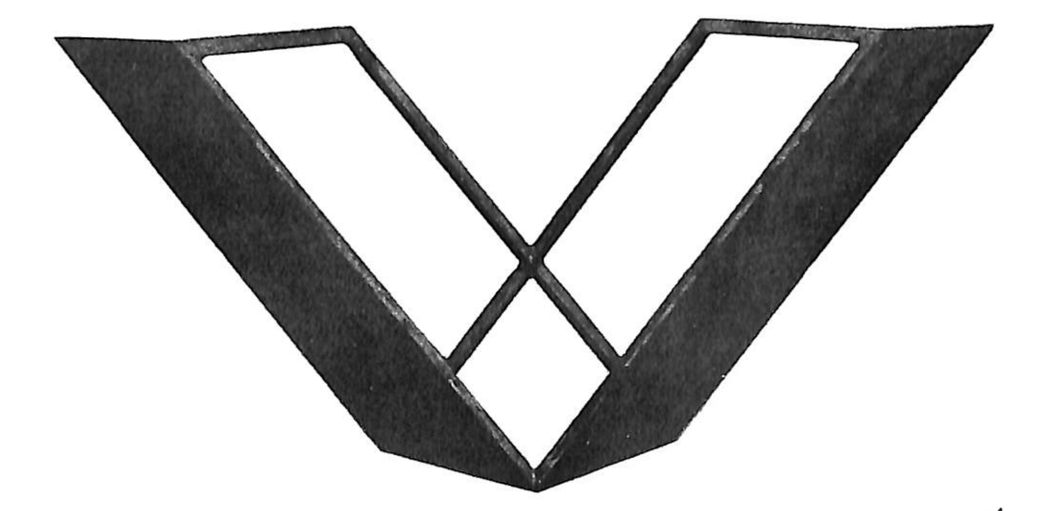
Estas esculturas son predominantemente abiertas y aluden al cubo que ocupan, en el punto donde las láminas definen sus extremos superior e inferior. La planta únicamente presenta ángulos de 90 grados, ya que los bordes y lados de las láminas están alineados con el cuadrado exterior de la retícula. Pero desde el característico punto de vista tridimensional, el perfil domina y somos conscientes de la inclinación e impulso de cada lámina por el apoyo que le brinda a su vecina.

Aunque fuertemente centralizadas, las esculturas de Castles rara vez son simétricas o estrictamente regulares. La eliminación de ciertas líneas vigoriza la obra con ciertas tensiones, pero los elementos restantes son siempre suficientes para mantener un tranquilo equilibrio.

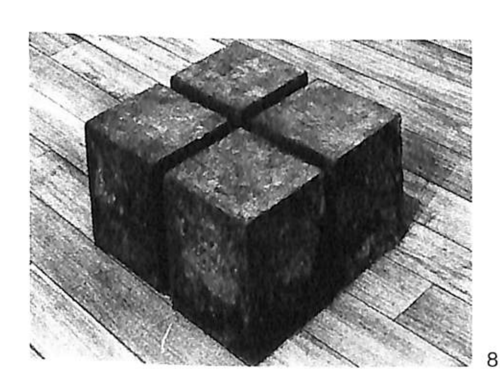
Variaciones posteriores a este tema introducen diagonales a 45 grados en la planta y cambian las láminas rectangulares por paralelogramos. Este énfasis adicional en la rotación entrelaza las láminas en una forma más fuerte y dinámica, estabilizadas con los planos de la base y la tapa. Como en las primeras piezas, Castles termina cuidadosamente los bordes de las placas angulosas: las extremidades superior e inferior siempre se refieren al plano horizontal.

En detalle estas piezas demandan una geometría bastante compleja, y parece apenas lógico que Castles haya introducido solidez y densidad en su vocabulario antes predominantemente lineal. Estas obras revierten fuertemente hacia la asimetría y se alejan del balance central. El espacio que hasta entonces se ocupaba hasta con 4 planchas aparece ahora dominado por un bloque cristalino que se extiende diagonalmente de esquina a esquina. Aunque los nuevos trabajos poseen una presencia física más fuerte, todavía presentan patrones lineales — no sólo en las agudas aristas de las diversas superficies sino también a través de la adición de placas que nos remiten a las extremidades superior e inferior del cubo.

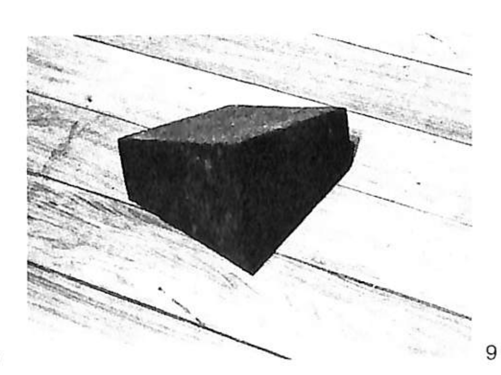
Castles encaja fácilmente en la tradición constructivista de la escultura colombiana establecida por Negret y Ramírez Villamizar, de quienes posiblemente se derivan su aproximación investigativa y su vocabulario restringido. No obstante, su interés por el balance, la contensión y las matemáticas constituye un claro alejamiento del trabajo de estos maestros.



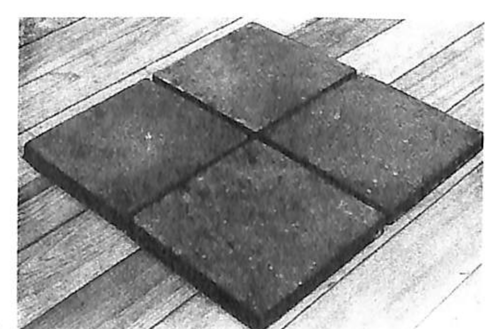
4



8



9



10



Alvaro Barrios nació en Cartagena en 1945. Estudió en la Universidad del Atlántico, en la universidad de Perugia, Italia y en la Fondazione Giorgio Cini de Venecia. Participó en las tres Bienales de Coltejer en Medellín y en las de Artes Gráficas del Museo La Tertulia de Cali. Representó a Colombia en la IX Bienal de Tokyo y en la XVI Bienal de Sao Paulo. Obtuvo 1er. premio en la lera. Trienal Latinoamericana de Grabado de Buenos Aires con sus grabados populares a través de un periódico. Ha sido curador de numerosas exposiciones en Colombia, especialmente en Barranquilla, ciudad donde vive y trabaja.

"Alvaro Barrios como Marcel Duchamp como Rrose Sélavy". 1980. Fotografía: David Leidig, San Francisco, California. Proceso fotográfico: Enrique García, Barranquilla. Maquillaje: Víctor Sánchez Quevedo. Accesorios: Visón: Maxwell Croft, Londres. Joyas: Van Cleef & Arpels, New York. Sombrero: Saks Fifth Avenue (1934) N. Y. C. Perfume: "Passión du Moment" de Jean Louis Scherrer, París.

POR ALVARO BARRIOS

«UN ARTE PARA LOS AÑOS OCHENTAS»

"Arte para los años ochentas" es una muestra organizada por el Museo de Arte Moderno La Tertulia de Cali para ser exhibida en esa ciudad durante el mes de Mayo, en el Centro de Arte Actual de Pereira en Junio y en el Museo de Arte Moderno de Medellín en Agosto. Se reunió en ella a un grupo representativo de artistas colombianos que en los últimos cinco años han trabajado en el interés común del Arte de Procesos, es decir, un arte que dirige su esfuerzo al proceso mismo que origina y da consistencia al Hecho Artístico. Este movimiento hacia un arte en el cual la idea supere e incluso reemplace la solución formal del mismo, fué planteado, a mi juicio, como una opción al vacío creado en el arte nacional en los primeros cinco años de la pasada década, la cual podría considerarse como un período de transición en la historia del arte contemporáneo colombiano. En efecto, a comienzos de los setentas no hubo nombres nuevos de reconocida trascendencia por cuanto no hubo propuestas importantes que enriquecieran esa misma historia. No hubo, como en los cincuentas, la vitalidad y el contenido del arte propuesto por Alejandro Obregón, Edgar Negret, Fernando Botero, Guillermo Wiedemann o Enrique Grau. Ni el equivalente a la respuesta a ellos, representada —a partir del 65 aproximadamente— en la obra de Bea-

Los aspectos del montaje de la exposición "Arte para los años ochenta" en el museo de La Tertulia de Cali. En 1er. plano un espectador escucha declaraciones sobre Marcel Duchamp hechas telefónicamente por el artista Víctor Sánchez, participante en la muestra. El teléfono sonaba cada tres minutos. A la iz-

tríz González, Santiago Cárdenas, Pedro Alcántara, Bernardo Salcedo, Feliza Bursztyn o Luis Caballero. En ese período-paréntesis podríamos hablar, no obstante, de un nombre solitario, Antonio Caro, que consolidó su prestigio aportando a las artes plásticas del país un nuevo lenguaje con notable contenido. Fué sobre todo un período de gestación, unos años en los cuales se creó el clima propicio a un cambio fundamental que abarcase todas las tendencias del arte nacional.

Teniendo en cuenta todo esto, "Arte para los años ochentas" excluyó de sus propósitos realizar una selección del nuevo arte colombiano **en general** —el cual cuenta con muy serios exponentes, especialmente en el campo del arte abstracto y en la escultura— para presentar, en una visión de conjunto, sólo aquello que, en igualdad de importancia, pudiese cobijarse dentro del amplio abanico del Arte de Procesos.

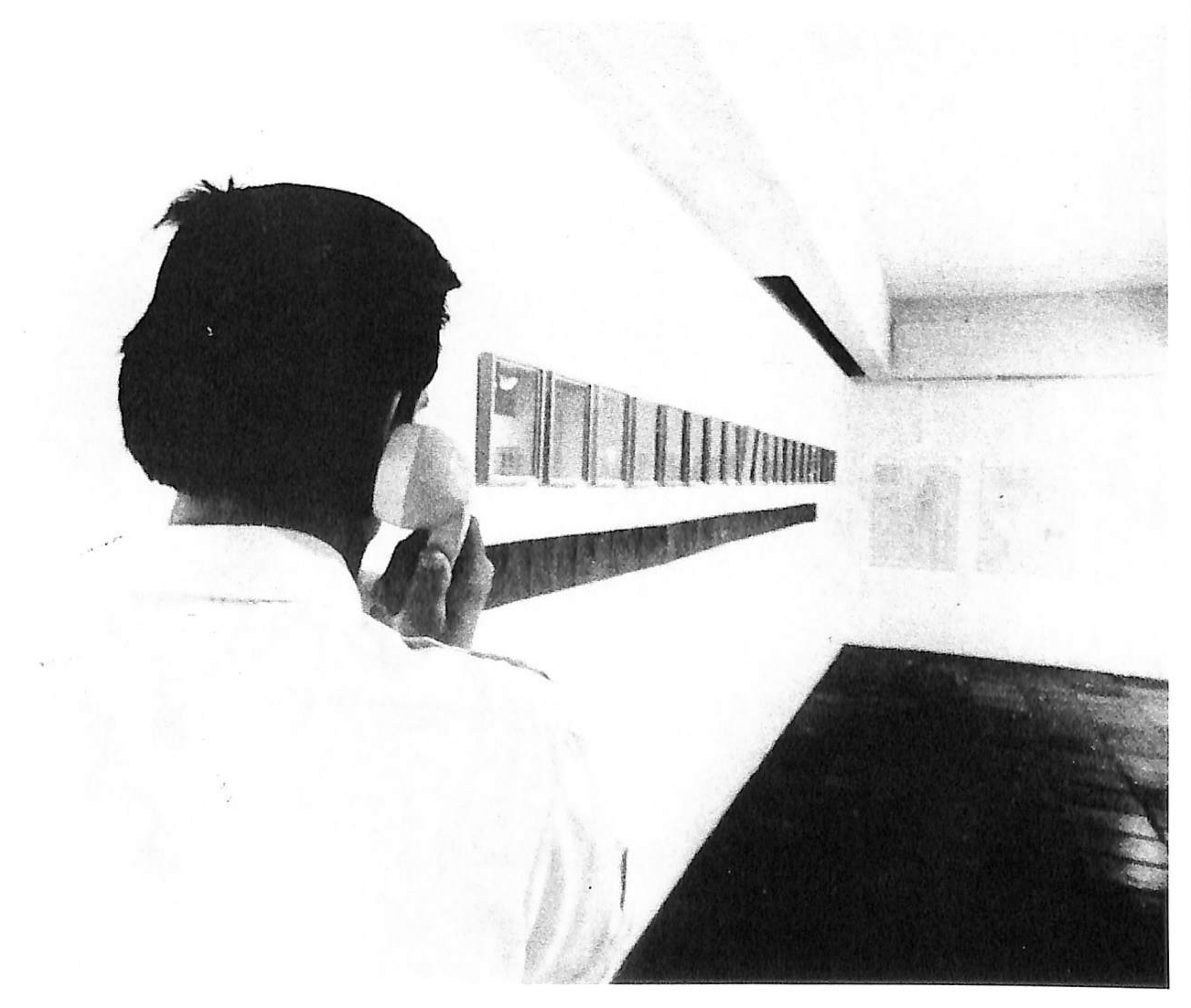
La muestra no revestía por otra parte un carácter antológico o histórico. Se dió preferencia a los nombres de reciente figuración en el actual panorama del arte colombiano y especialmente a investigaciones muy recientes o actuales de esos artistas. De manera que no están incluídos en ella nombres como Beatríz González, Bernardo Salcedo, Feliza Bursztyn, Santiago Cárdenas o el mío propio, quienes, de una forma u otra, contribuímos en no poca medida al desarrollo del Arte de Procesos en Colombia (1).

Igualmente, en el momento de organizarse la exhibición, el grupo "El Sindicato" de Barranquilla se había disuelto, por lo que se excluyó su participación en la misma.

En total fueron invitados 24 artistas: Alicia Barney, Javier Iván Barrios, Adolfo Bernal, Delfina Bernal, Antonio Caro, Inginio Caro, Rodrigo Castaño, Fernando Cepeda, Jorge Mario Gómez, Patricia Gómez, Fabio Antonio Ramírez, Ramiro Gómez, Fabio González, Alvaro Herazo, Eduardo Hernández, Sandra Isabel Llano, Raúl Marroquín, Sara Modiano, Jorge Ortíz, Geo Ripley, María Rodríguez, Víctor Sánchez, Luis Fernando Valencia y Argemiro Vélez. Geográficamente, éste grupo está distribuído en la siguiente forma: 9 artistas trabajan en Barranquilla, 7 en Medellín, 4 en Bogotá, 1 en Cali, 1 en México, 1 en Holanda y 1 en Londres. La mayor parte de ellos respondió, como se esperaba, con propuestas que mostrasen en conjunto una faceta del arte nacional que solo en grupos aislados se había hecho presente en algunos Salones Nacionales de Artes Visuales y en los últimos Salones Atenas.

No obstante, algunos de los artistas que surgieron a partir de su participación en el Salón Atenas, fueron invitados a "Arte para los años Ochentas" por trabajos muy diferentes, en concepto, a los que realizaban en esa oportunidad. Tal es el caso de Fabio González, cuyas piedras en cerámica le acercan al conceptualismo que le da sentido a cierta rama del arte Hiperrealista (y es precisamente la ausencia absoluta de ese concepto lo que hace anodinas las obras de los hiperrealistas colombianos) en contraste con las galletas, pedazos de ponqué, monederos, etc. —clara reminiscencia del Pop Art— que mostró en el Salón Atenas. O el caso de María Rodríguez, quien fué invitada por sus carteles esoté-

quierda, al fondo, la obra de Sarita Modiano y a la derecha las secuencias fotográficas de Jorge Ortiz, y al fondo la obra de los arquitectos del grupo de Medellín. Foto Fernell Franco.





Afiche para "Un arte para los años ochenta" en el Centro de Arte Actual de Pereira.

ricos (Mantrams y fragmentos de textos sagrados) y no por sus obras de espejos quebrados.

Otros, como Antonio Caro, enviaron trabajos ya conocidos (el "Homenaje a Manuel Quintín Lame") y en este grupo se puede incluír a Eduardo Hernández ("La letra con sangre entra"), Sandra Isabel Llano (sus "Electrocardiogramas y Electroencefalogramas") y Rodrigo Castaño (los mismos Videos del Salón Atenas). Algunos artistas participaron con obras menores, como Geo Ripley, cuyas ambientaciones con indígenas y misioneros en persona fueron reemplazadas por un documentación fotográfica presentada en una inexplicable y gratuita composición visual. O por ejemplo Ramiro Gómez, quien después de su incursión experimental en "De lo Espiritual en el Arte"(2) (en donde exhibió un atado de leña humeante) y en "La Idea como Arte en Barranquilla"(3) (donde exhibió una rama de árbol forrada en cinta aislante negra) decidió hacer uno de los envíos más conservadores del salón: Esculturas de pedestal (!) pertenecientes a su ya tradicional serie de objetos verticales realizados con celosías de madera. Sin que la intención de la muestra haya sido promover lo innovador o experimental, es de toda forma curioso que un artista como Ramiro Gómez cumpliese su cita con el arte convencional precisamente en ella. Como se recordará, el reconocimiento de la obra de Ramiro Gómez se ha hecho en base al rechazo de concepto que su trabajo ha planteado siempre a una visión convencional de la creación artística (objetos con pelos humanos, dientes de perro, batracios momificados, insectos, plantas vivas, etc.).

MUSEO
DE ARTE MODERNO DE MEDELLIN
INVITA:
ARTE PARA LOS AÑOS 80
AGOSTO 20 A SEPTIEMBRE 28 - 1980
Unidad Residencial Carlos E. Restrepo Cr. 64B-51-61
7 p.m. Inauguracion

Adolfo Bernal. Cartel para la exposición en el MAMM de Medellín.

Pero por otro lado "Arte para los años Ochentas" sirvió para confirmar nuevos valores del arte joven colombiano. Un ejemplo significativo es Alicia Barney. Su obra de crítica ecológica titulada "Yumbo"(4) es un rico aporte al área de la

Alicia Barney. **Yumbo.** 1980. 29 cubos de vidrio, colocados a la interperie en la zona industrial de Yumbo, tapados progresivamente uno cada 24 horas para dejar así consignada en el interior de cada uno la polución que el viento arrastra a Cali. Foto: Fernell Franco.

investigación como arte en Colombia. Porque esta idea, sea individual o de grupo —como en el caso de los tres arquitectos de Medellín: Patricia Gómez, Jorge Mario Gómez y Fabio Antonio Ramírez, quienes presentaron un proyecto sobrio e intelectual para un Monumento a José Martí en Cali— es una importante faceta del arte contemporáneo que no se había dado en Colombia con la intensidad y profesionalidad del momento presente.

Así lo confirman en esta exposición artistas que presentan Hechos Artísticos y no "obras", como en el caso de Delfina Bernal (su "Declaración de Amor a Jeff Perrone" con un fino e inteligente sentido del humor), Víctor Sánchez (con su teléfono sonando cada tres minutos para que el público escuche declaraciones de Marcel Duchamp y, si quiere, las discuta con el propio artista que está al otro lado de la línea en algún lugar de la ciudad) o la ya mencionada serie de Eduardo Hernández, consistente en escritos que el artista realiza con su propia sangre. También trabajos muy sofisticados, como los carteles de Adolfo Bernal, los "Mapas Para Estar en dos Lugares a la Vez" de Alvaro Herazo o las fotografías de Luis Fernando Valencia y Jorge Ortíz, con intereses tan distantes, por ejemplo, de las fotografías de crónica roja de Javier Iván Barrios o las construcciones de ladrillos de Sara Modiano, los sellos de caucho de Raúl Marroquín, los lienzos en blanco de Argemiro Vélez y los almanaques de Fernando Cepeda.

Finalmente, por distintos motivos ajenos a los organizadores de la exposición, algunos nombres no pudieron ser incluídos en ella, como Jonier Marín, Jon Oberlaender y Miguel Angel Rojas. Las investigaciones de estos tres artistas encajan muy bien dentro del interés por darle un nuevo perfil al arte colombiano contemporáneo, empresa en la cual los artistas invitados a "Un Arte para los Años Ochentas" contribuyen en distinta medida, apoyados en una actitud intelectual fresca y renovadora, pero siempre lúcida y analítica.

(1) Los muebles y telones de Beatríz González, así como sus obras para ser vendidas por centímetros; las "Histéricas", "Camas" y "Baila Mecánica" de Feliza Bursztyn, las "Bolsas de Heno" y "Multiplicaciones" de Salcedo los "Tableros" y El Espacio Ambiental de Santiago Cárdenas en 1968 y los "Grabados Populares" de Alvaro Barrios, son algunos ejemplos de ello. (Nota de la Redacción).

(2) Muestra que tuvo lugar en el Centro Colombo Americano de Barranquilla en 1978.

(3) Muestra que se efectuó en la Galería Partes de Medellín en 1979.

(4) 29 cubos fueron colocados sin tapa durante 29 días a la intemperie en el área industrial de Yumbo, municipio al norte de Cali. El 2 de Febrero se cerró la primera caja. Los cubos se fueron tapando consecutivamente cada 24 horas hasta tapar la última el 2 de Marzo. En el interior de los cubos quedó consignada parte de la polución que el viento arrastra hacia Cali durante un mes.

N de la R. A juicio de Alvaro Barrios, curador de la exposición, Arte para los años ochenta, fué complementada en el MAMM de Medellín, por los siguientes artistas: **Miguel Angel Rojas, Jonier Marín, Juan Camilo Uribe, Ronny Vayda y Marta Elena Vélez.**

JONIER MARIN. "UN TAXI ME ESTA ESPERANDO. . ." "performance" interrogativo en ocasión de la apertura de la exposición **Arte para los años ochenta** en el Museo de Arte Moderno de Medellín, el 20 de agosto de 1980 de las 8 a las 8 un minuto de la noche dejando la siguiente acta:

"Jonier Marín bajó de un taxi y entró al museo permaneciendo en su interior un minuto. Al salir prosiguió en el mismo vehículo con rumbo desconocido.

Durante su breve visita al MAM y ante unas 100 personas, J. M. abrió con aerosol rojo una gran interrogación sobre un plástico transparente y colgante de dos metros de lado. Esta acción estuvo delimitada por dos toques de silbato.

Con este gesto, J. M. inscribe su actividad dentro de los propósitos de esta exposición preocupada en cuestionar anticipadamente los fenómenos de la creatividad en los próximos años. Este performance es también una consecuencia de su manifiesto de las siete palabras; "(1) y el (2) artista (3) es (4) útil (5) el (6) arte (7) inútil", publicado en el Espectador un día de agosto de 1974. La presente obra se complementa con el reparto de la presente acta entre los asistentes y el registro fotográfico de lo ocurrido". Fotos: Gabriel Buitrago. Cortesía de El Mundo.

1



2



3



4



5



6



7



8



RESEÑAS

NEW YORK

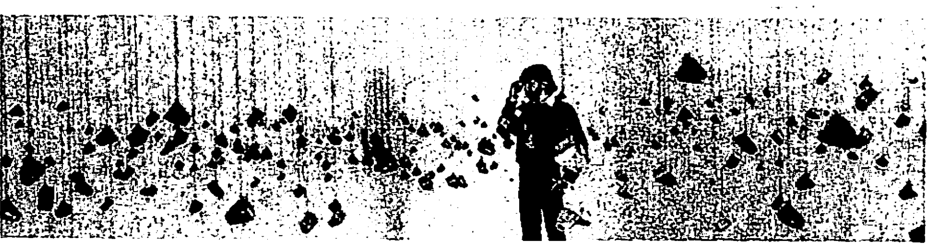
JUAN CAMILO URIBE Y LILIANA PORTER

Solo tres obras se mostraron en la reciente exposición en New York de Liliana Porter y Juan Camilo Uribe: un contraste notable con las muestras de arte contemporáneo del Center for Interamerican Relations, usualmente más congestionadas. Antes de discutir los trabajos de Porter y Uribe resulta apropiado comentar este significativo cambio en el formato de la muestra.

Las galerías más sofisticadas e influyentes de New York han sido desde hace tiempos partidarias de la máxima simplicidad en la presentación de las obras de arte. Como técnica de exhibición el aislamiento es una manera efectiva de lograr que una obra se vea bien: crea un aire de drama y subraya además un cierto compromiso con la obra exhibida y una cierta confianza en ella: es suficiente y completa en si misma y no requiere ni apoyo ni calificación. El buen trabajo es capaz de sostenerse sólo. Esta actitud se expresa en las tendencias reductivas generales en el arte de nuestros días, así como en la gradual eliminación del marco y en el hecho de que a muchos artistas no les plazca ver sus trabajos amontonados uno encima de otro, colgados de techo a piso a la manera de la academia del siglo XIX. Es importante retroceder de cuando en cuando, concederle a algo su adecuado espacio, y tratar de evaluar algo que es típico del mejor arte contemporáneo.

Los trabajos de Porter y Uribe no tienen mucho en común aparte de su diálogo con el espacio físico, su aceptación de la fotografía como herramienta legítima y sus logros como obra de montaje. Pero resulta una unión feliz debido a que hay una cierta delicadeza en el tratamiento que es común a ambos artistas, y porque sus trabajos llenan el espacio con una sensación sutil y placentera.

Liliana Porter es muy conocida en Nueva York (en donde vive desde cuando salió de la Argentina). La mayor de las dos obras mostradas en el Center no es muy diferente del trabajo que exhibió un par de meses atrás en Soho (Bárbara Toll Fine



Aspecto de la instalación de la muestra de Juan Camilo Uribe en el Center For Interamerican Relations en New York.

Arts). Entre otras imágenes hechas directamente en la pared se presentan en pequeñas salientes sus motivos tradicionales preferidos, tales como el caballo de juguete y el guitarrista de yeso coloreado. Mediante esta comparación entre objetos reales y representación gráfica, Porter mantiene un diálogo estimulante entre realidad e ilusión —un tema que hasta ahora ha aparecido de manera fuerte y recurrente en sus mejores trabajos. Hay en esta obra una sinceridad refrescante: las imagenes fotográficas, impresas en screen directamente en la pared, son convincentemente realistas, pero son monocromáticas y no se hace nada por disfrazar su origen mecánico. Otros elementos tales como los borrones y tiznaduras cuidadosamente orquestados, el pincel pegado con su propio pigmento, pequeños agujeros en la superficie del muro, etc., parecen un intento deliberado de explicar el proceso y desmistificar la técnica. La humildad técnica y un sentido de la paradoja son dos de las cualidades más fuertes que comparte con el maestro surrealista belga René Magritte.

La segunda obra de Porter está en un recinto separado y, como la obra más grande, está ejecutada directamente en la superficie de la pared. Su tema se refiere específicamente a los bodegones y presenta un limón muy realista (impreso en screen y amarillo) en una secuencia de tres fondos diferentes pero convencionalmente compuestos. En obvio contraste estilístico con el notable ilusionismo del limón, los objetos y composiciones del fondo solo son sugeridos tenuemente al camboncillo: la combinación de la fruta realista contra un fondo obviamente sintético presenta una disparidad polar entre representación ilusionista y no ilusionista.

La obra de Juan Camilo Uribe es muy familiar a los espectadores colombianos desde sus primeras exhibiciones en Medellín en la Galería de la Oficina y Bogotá en el Museo de Arte Moderno (fué prestada al Center por el nuevo Museo de Arte Moderno de Medellín). El trabajo puede leerse en varios niveles: las primeras impresiones surgen del animado y colorido revoltijo de 477 telescopios suspendidos del techo a intervalos regulares, (la configuración general es variable y cambia en cada exposición). Pero una mirada más exacta se obtiene al entrar al barullo y examinar las imágenes en los lentes, ya que las transparencias presentadas son en gran medida autobiográficas. Se nos invita a una mini-retrospectiva: los collages de Uribe hechos con estampas y reproducciones religiosas muestran la herencia del catolicismo colonial. El proceso fotográfico en si mismo se acomoda idealmente a técnicas de montaje explotadas brillantemente en nuevas dobles exposiciones con sátiras religiosas y políticas. Otras trasparencias muestran a los amigos de Uribe y documentan previas instalaciones de este mismo trabajo. Una fuerza especial reside no sólo en la naturalidad con que aborda temas y motivos locales, sino también en la comodidad con que emplea materiales familiares locales.

Las proposiciones conceptuales se expresan claramente: la obra de Uribe es un ejercicio de auto-documentación, y los elementos plásticos ordinarios desechables con que está compuesta son cercanos en su espíritu a la noción de "ready made" de Duchamp: Un objeto industrial trasformado en arte principalmente mediante la determinación del artista.

Porter y Uribe son ambos artistas originales y muy inventivos, y actualmente cada uno de ellos tiene tras si un conjunto extenso y caracterizado de trabajos, las obras presentadas en el Center for Inter American Relations son una confirmación de su realización como artistas cuyos intereses en el significado y el contenido los han llevado lejos de los formatos convencionales de la pintura tradicional.

JOHN STRINGER

RESEÑAS

NEW YORK

PABLO PICASSO: UNA RETROSPECTIVA

Durante sus 50 años de historia el Museo de Arte Moderno de Nueva York ha realizado numerosas exposiciones de Picasso. Como institución, hizo temprano reconocimiento de su genialidad y a través del perceptivo trabajo de Alfred Barr –curador pionero del Museo– introdujo nuevos niveles de conocimiento para la apreciación de su obra. EL MOMA conformó una extraordinaria representación de las pinturas de Picasso, incluyendo piezas maestras como "Las Señoritas de Avignon"(1907), " Tres Músicos" (1921) y "Niña frente a un Espejo" (1932) –y obtuvo también una larga custodia de la célebre pintura "Guernica" (1937). El marcado énfasis en Picasso de las colecciones de pintura, escultura, dibujo y grabado del Museo, ilustra su extraordinaria versatilidad como maestro en cada uno de esos medios, aunque este mismo hecho ha jugado un importante papel en el establecimiento de su reputación internacional como el más grande maestro de los tiempos modernos.

En vista de ese especial compromiso institucional, y debido al reconocido profesionalismo de las exhibiciones del MOMA, ningún otro museo se hallaba en mejores condiciones para organizar una exhibición definitiva de Picasso. Y tal vez Picasso sea también el único maestro en toda la historia del arte de quien es posible conformar una muestra de tan grandes dimensiones, manteniendo alguna validez. Pero todos los créditos deben dársele al Museo por sus titánicos esfuerzos en la organización de un apropiado tributo, a través de la muestra retrospectiva de su obra inaugurada recientemente.

La muestra reune más de 900 obras provenientes de todo el mundo; ocupa la totalidad de las instalaciones del Museo y demandó el cierre de la tradicional entrada de la calle 53 así como la revisión completa del tráfico de visitantes. Las boletas deben ser adquiridas con anterioridad a través de una agencia computarizada de tiquetes de teatro (ticketron) y la exposición habrá cumplido cuatro meses completos cuando finalice el próximo 22 de septiembre.



Pablo Picasso. "Minotauro ciego, guiado por una niña en la noche". 1934 Aguatinta, punta seca y raspado. 24.6 x 34.6 cms. Cortesía del MOMA. New York.



Pablo Picasso. "Minotauromaquia". 1935. Aguafuerte y raspado. 49.8 x 34.6 cms. Cortesía del MOMA. New York.



Pablo Picasso. "Tres Mujeres en la fuente". 1921. Oleo sobre lienzo. 203.9 x 174 cms. Cortesía del MOMA. New York.

La destreza consumada y la inventiva de Picasso se revelan en unas notables e iluminantes series de trabajos, colocados cronológicamente en grupos que ilustran su evolución estilística. Las variaciones técnicas son producto de sus cambios de visión y del dinamismo de sus ideas. Imágenes que nos son familiares a través de las reproducciones aparecen en contexto con obras maestras menos conocidas, y es sorprendente tanto la fecundidad de Picasso como la sostenida calidad de sus realizaciones. Las fases iniciales de la exposición son especialmente ricas en invención, hasta el punto que hacia 1940 ya Picasso había hecho la mayoría de los descubrimientos estilísticos que conforman las bases de su trabajo posterior.

Constituye una interesante nota al margen el hecho de que un buen número de los Picassos presentados en la exposición de Nueva York ha sido mostrados en diferentes sitios de latinoamérica durante la década del 70, cuando fueron incluídos en diversas muestras itinerantes. A través del Programa International del MOMA, por ejemplo, el Museo de Arte Moderno de Bogotá ha recibido no menos de 19 de las piezas* incluídas en la actual retrospectiva, y entre ellas dos pinturas en particular –la monumental "Tres Mujeres en la Fuente" (1921) y la surrealista "Bañista Sentada" (1930)– sobresalen como obras maestras.

De manera especialmente significativa la exposición de Picasso marca el fin de una era. Los pioneros días del MOMA han terminado: la fama de Picasso como maestro esta plenamente establecida en todo el mundo, y la general aceptación del arte moderno por parte del público se ha incrementado ampliamente. Y a medida que las secciones del edificio del MOMA han sido evacuadas para permitir la construcción de una nueva ala que proveerá el doble del espacio existente para exhibiciones, el Museo se prepara para perder la custodia del "Guernica", el cual, de acuerdo con los deseos del artista, regresará pronto a España.

Los papeles están cambiando, la competencia se ha vuelto más difícil, y la supervivencia es en sí misma un factor que determina las políticas de los Museos. El arte reciente se ha alejado más aún de las

RESEÑAS

tradicionales restricciones de la pintura y la escultura, y en sus nuevas instalaciones el MOMA debe balancear su responsabilidad de ilustrar lo que ha sucedido desde Picasso, contra la necesidad de generar ingresos mediante exposiciones.

JOHN STRINGER

* Obras de Picasso de la colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York, las cuales han sido prestadas al Museo de Arte Moderno de Bogotá, y que ahora forman parte de la exposición PICASSO: UNA RETROSPECTIVA.

1970 –	PRESTAMO ESPECIAL de una pieza maestra para la inauguración del Museo de Arte Moderno de Bogotá, edificio Bavaria.
	"Tres Mujeres en la Fuente" – 1921 Oleo sobre lienzo 203.9 x 174 cm.
1971 –	EL ARTE DEL SURREALISMO
	"Bañista y Cabina" – 1928 Oleo sobre tela 21.5 x 15.8 cm.
	"Bañista Sentada" – 1930 Oleo sobre tela 163.2 x 129.5 cm.
	"Dos Figuras en la Playa" – Julio 28 de 1933 Pluma y tinta sobre papel 40 x 50.8 cm.
	"Aire Grandioso" – 1936 Aguafuerte 41.8 x 31.8 cm.
1972 –	PICASSO MAESTRO DEL GRABADO
	"El Almuerzo Frugal" – 1904 Aguafuerte 46.5 x 37.6 cm.
	"Mujer Torero I" – 1934 Aguafuerte 46.5 x 37.6 cm.
	"Corrida" – 1934 Aguafuerte 49.4 x 68.7 cm.
	"Minotauro Ciego Guiado por una Niña en la Noche" – 1934 Aguatinta, punta seca y raspado 24.6 x 34.6 cm.
	"Minotauromaquia" – 1935 Aguafuerte y raspado 49.8 x 69.3 cm.
	"Fauno Descubriendo a una Mujer" 1936 Aguatinta y aguafuerte 31.6 x 41.7 cm.
	"Sueño y Mentira de Franco I" – 1937 Aguafuerte y aguatinta 31.4 x 42.1 cm.
	"Sueño y Mentira de Franco II" – 1937 Aguafuerte y aguatinta 31.4 x 42.1 cm.
	"David y Betsabé" – 1947 Litografía 65.1 x 49 cm.
	"David y Betsabé" – 1947 Litografía 65.7 x 49 cm.
	"Mujer en Sillón, Número I" – 1949 Litografía 69.1 x 51.1 cm.
1979 –	COLECCION JOAN Y LESTER AVNET: UN TESORO DE DIBUJO MODERNO
	"Dos Desnudos" – 1906 Carboncillo 61.9 x 46.9 cm.
	"Leños Ardiendo" – 1945 Crayon y plumilla 49.5 x 59.6 cm.
	"Figuras" – 1967 Aguada, plumilla y tinta con pincel 49.2 x 64.8 cm.

BUCKY SCHWARTZ



Aspecto de la exposición de Bucky Schwartz en la Galería Gárces Velásquez de Bogotá.

Tal vez la casualidad de haber apreciado simultáneamente en Bogotá las exposiciones de Duane Michals (Museo de Arte Moderno de Bogotá) y Bucky Schwartz (Galería Garcés Velásquez) haya permitido relacionar sus producciones y encontrar una gran similitud en los resultados. Como Michals, Schwartz trabaja con un medio técnico (también prescindible), cada obra implica un proceso de cuidadosa planeación y ejecución en donde los escenarios y elementos han sido preparados individualmente, y su trabajo se concentra en la ambigüedad de la ilusión y la realidad.

Las construcciones de Schwartz —y con este término designamos tanto las piezas fijas como los videos y los circuitos cerrados de T. V., dado su carácter de composición— exigen una especial disposición de parte del público para seguir con detenimiento los desarrollos, penetrar las obras y llegar a su real comprensión.

A diferencia de Michals, quien recurre siempre a objetos cotidianos, Schwartz trabaja con "abstracciones" de la naturaleza: líneas rectas forman figuras geométricas de dos o tres dimensiones, aunque realmente son sólo elementos colocados en un espacio, muchos de ellos sin ningún punto de contacto. Materiales de estructuras, tamaños y densidades diversas pierden heterogeneidad al acoplarse sobre una pantalla, en la misma forma que en el monitor aparece como un plano una construcción que ocupa superficies en tres extensiones diferentes. Los procesos de composición o descomposición son empleados indistintamente para demostrar cómo la realidad inicial, mediante una construcción de ilusiones se va destruyendo, o cómo la variación del punto de vista convierte un plano en tridimensional o un volumen en superficie.

Hay aquí una especial consistencia en su planteamiento al partir de elementos creados por el hombre —que nunca se encuentran como tales en la naturaleza— tratados a través de medios técnicos (videos y monitores) para llegar a demostrarnos la irrealidad de nuestra realidad. Schwartz consigue dos resultados simultánemanete: señalar la riqueza intrínseca —de doble filo— del medio técnico capaz de reproducir sobre una superficie todos los objetos que se encuentran en un espacio, y develar la irrealidad de nuestra realidad, no sólo al ser considerada a través del medio técnico, sino del mismo ojo humano.

MYRIAM ACEVEDO

DUANE MICHALS



Duane Michals. **El momento exacto de mi llegada a Abu Simbel.** 1978 fotografía en blanco y negro 4/25. 027.7 x 0.35.4 mts.

La idea de "captar la realidad", propia de la fotografía tradicional no se ajusta fácilmente a las exigencias de Duane Michals, reconocido fotógrafo norteamericano cuya obra, seleccionada por Nohra Haime, fue expuesta en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en abril y mayo, y en el Museo de Arte Moderno de Medellín en julio del presente año. Michals demanda de la realidad ser simultáneamente afirmación y negación, testimonio e imaginación, representación e ilusión. Y este juego de opuestos que se mueve siempre entre la ilusión y la realidad, constituye el mayor atractivo de su propuesta, y el medio con el cual Michals va más allá de fotografiar la realidad y llega a hablarnos de un sentido humano mucho más profundo que el retrato o el testimonio que fueron las primeras, y que hoy son las más obvias y comunes funciones que se le adjudican a la fotografía.

"Tratar de comunicar un sentimiento verdadero en mis propios términos es un problema constante"* dice Michals refiriéndose a su trabajo; pero esta frase que podría ubicarse en los inicios de su carrera cuando todavía no se habían definido muy claramente sus intereses artísticos interpretándose entonces como temor o inexperiencia, es producto de la reflexión y de la madurez de un proceso comenzado 20 años atrás, y en ella está presente, en primera instancia, la conciencia del artista antes que la definición del fotógrafo o el pintor. Por ello la afirmación "en mis propios términos" al tiempo que circunscribe su trabajo o una intención aprobada por la propia conciencia artística, transmite completa libertad al medio técnico a emplearse. "La palabra clave es expresión, no fotografía, ni pintura, ni escritura", y la trascendencia de la expresión está en la mente que calcula las acciones y los resultados, no en el ojo que obedece a una acomodación estética.

Pero hay una cualidad en la fotografía que se ajusta especialmente a sus intereses: es un medio técnico, frío y objetivo desarrollado por el hombre para captar la realidad. Y Michals nuevamente nos remite al juego de opuestos: este medio técnico, frío y objetivo va a perder ese carácter intrínseco para captar la realidad, la ilusión y finalmente la ilusión de realidad.

El tiempo influye definitivamente en su concepción de la realidad: el presente es realidad, pero una vez fotografiada esa realidad deja de ser presente, se convierte en pasado, y deja también de ser realidad. Este devenir del tiempo afecta directamente el espacio y permite plantear una simultaneidad de tiempos y espacios qué, no obstante alterar completamente los parámetros de nuestra realidad, abre una nueva perspectiva a la sensibilidad visual y de representación.

En todas sus fotografías, cuidadosamente planeadas, preparadas y logradas, Michals hace evidente esta superposición unas veces de espacios, otras de tiempos y las más de espacios y tiempos. Sus primeras fotografías son la representación de una circunstancia dada en un tiempo dado, como "Mujer con Flores en Kiev" o "Niños en Leningrado" — lo que para alguien podría ser la realidad. Posteriormente, comienza un sutil "movimiento" del espacio expresado por las imágenes superpuestas, las imágenes luminosas y los efectos de intangibilidad como en "Rene Magritte con Sombrero" o los retratos de diversos personajes. En "Sobre Balthus" de alguna manera se entreve la inquietud del artista no sólo al tratar de reproducir en otra circunstancia y en otro tiempo el cuadro "La Calle" de Balthus de 1933, sino también en invertir el viejo concepto de la pintura basada en la fotografía. A partir de 1966 cuando realiza sus primeras secuencias este sentimiento cobra más fuerza, y las series se producen tal vez como una necesidad de concretar la idea del espacio y el tiempo dobles. Cada una de ellas ha sido planeada tan minuciosamente como si fuesen fotografías individuales: Michals desea transmitir los detalles tal como fueron concebidos y espera que se capten las ideas particulares mucho más que el afán por conocer el final de la historia, siempre tan desconcertante como real. La imaginación adquiere entonces materialidad fotográfica riñendo con la realidad misma, ya que un tiempo nuevo y un espacio nuevo la han hecho posible, y esta imaginación — unas veces momentánea como en el "El Sueño de una Joven" ó "La Pesadilla", otras total como en "El Coco" o "La Realidad Humana" y otras imaginación convertida en realidad como en "El Espejo de Alicia" — es la imaginación del artista, la del personaje y la del espectador hechas una, pero enriquecidas por múltiples experiencias.

Las fotografías individuales de este período intentan, en la misma medida, presentar la imagen sugiriendo un sentimiento dado por el tiempo, que no puede ser fotografiado. "Las cosas que no se pueden ver son las más significativas. No pueden ser fotografiadas, solamente sugeridas". Posteriormente, con la introducción del texto, afirma solidamente su idea haciéndose indispensable la combinación del recurso visual con el recurso literario, para expresar aquello que no puede ser fotografiado, relacionando el tiempo y el espacio de la imagen con el tiempo y el espacio del deseo, de la expectativa o de la realidad. Es entonces cuando esas relaciones de tiempo y espacio cobran tal fortaleza que le permiten llegar a prescindir de la imagen fotografiada adquiriendo una particular sensibilidad expresiva, abriendo, desde ese momento, ilimitables posibilidades a través de la imagen, el texto, la combinación de ambos, o la utilización del óleo — en esta muestra presente con dos poéticos y extraordinarios ejemplos. En "De Compras con mi Madre", absteniéndose de utilizar la imagen, plantea la superposición del tiempo actual, su niñez y su nacimiento, apareciendo además una espectativa por la angustia del ser. En "Intento Fallido de Fotografiar La Realidad" el artista resume la duda acerca de la realidad, y la capacidad del hombre por encontrarse a sí mismo, estableciendo explícitamente la ilusión de realidad. Esta fotografía, aunque parezca paradójico, sin imagen, es la clave para comprender mucho del significado de las obras individuales incluídas en la muestra.

El proceso gradual que ha experimentado

RESEÑAS

su obra desde la imagen sencilla, las imágenes superpuestas, las fotografías seriadas, las fotografías con texto, hasta los textos sin fotografía, es el resultado de esta búsqueda de la realidad determinada por el tiempo y el espacio. (Muy obvio y muy sutil a la vez es, por ejemplo, en "Surfista Californiano en la Tumba de Setti II" donde abiertamente se cruzan el personaje actual en un tiempo actual con la tumba faraónica que reune un espacio y un tiempo remoto).

Y Michals ha trabajado incansablemente esta idea, moldeándola a través de los años y de su sólida carrera como artista. "Estoy interesado en la idea perfecta. Ideas perfectas sobreviven malas impresiones y reproducciones baratas. Ellas pueden cambiar nuestras vidas". Por ello, por ese interés permanente en encontrar la ilusión de la realidad se ha asegurada que la concepción platónica del universo es parte fundamental de su trabajo (Jeff Perrone: The Sell As Apparition, Art Forum, enero 1977). La afirmación: Universales e inmutables las ideas constituyen la única fuente de verdad y el auténtico mundo real, pues el medio que nos circunda es sólo un reflejo desvirtuado de aquel, puede resumir no sólo el pensamiento de Platón, sino el principio que rige la producción artística de Duane Michals.

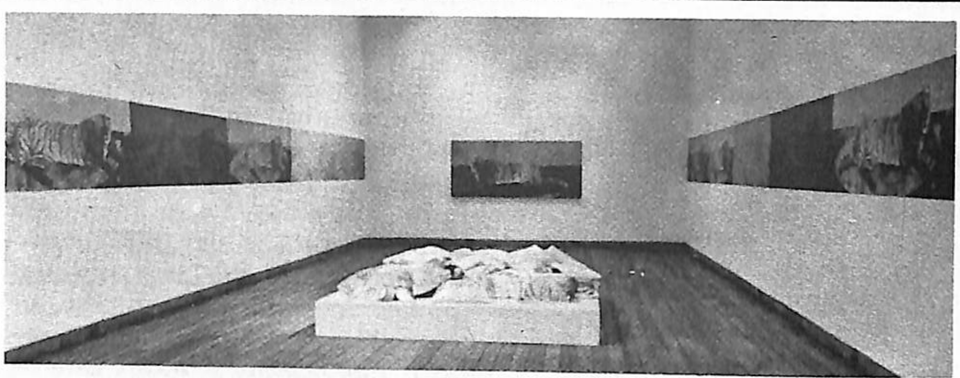
MYRIAM ACEVEDO

* Textos escritos por Duane Michals entre junio 20 y septiembre 1 de 1976.

EL CASO DEL TIGRE, (ANTIOQUIA)

Uno no se puede poner a hablar, por ejemplo, de un tigre en abstracto. Más aún si el tigre ha sido llevado –a una famosa galería de arte– y expuesto durante treinta largos días a los ojos del público, sin ninguna precaución y con todos los grandes peligros que este tipo de aventura conlleva.

Marta Elena Vélez, 32, soltera y natural de Medellín fué invitada por la Galería Garcés Velásquez de Bogotá a mostrar su tigre el pasado mes de abril. El Tigre fué puesto al fondo, en un enorme salón de exposiciones. Lucía resplandeciente y bien alimentado. Estaba estirado y con la cabeza volteada a la derecha miraba tiernamente a niños y mujeres, a caballeros y damas, que en un acto de indescriptible curiosidad se acercaron no sólo a verlo sino a medir su propia peligrosidad.



Aspecto de la exposición de Marta Elena Vélez en la Galería Garcés Velásquez. Bogotá.

La gente es sumamente peligrosa.

Fueron días de tensa calma.

Constantemente se temió por la seguridad.

La gente es una fiera y siempre quiere ganar diciendo que esto o aquello y añadiendo lo de más allá, hasta herir despiadadamente las cosas y entonces uno no puede medir el mal que se haga y el problema se sale de las manos causando víctimas inocentes como el tigre.

Hubo alguien quien no vió sólo un tigre. Vió quince y al decir de sicópatas y fuerzas de seguridad, se debió al excesivo nerviosismo reinante y a las largas jornadas de trabajo. En esto, del tigre, Marta Elena trabajó durante un año continuo hasta descubrir minuciosamente y punto por punto los más ínfimos detalles de la operación. Había noches en blanco, o en rojo, extenuantes tedios para averiguar el origen de las huellas, la procedencia de los pelos y sobre todo, los lugares más frecuentados. Esos donde ella diseñó la trampa final que días más tarde le reportó un considerable triunfo, como fácilmente se ha podido establecer.

No se han dado cifras sobre el monto de la operación, pero sin duda se trató de una gestión eminentemente humanitaria.

Otro de los aspectos más importantes lo constituyó la cantidad de matices usados en la incruenta acción. Ya habíamos hablado, en nuestras primeras apreciaciones, del complicado tejemaneje, de la trama urdida y de las múltiples versiones callejeras que se tejieron a manera de cojín y sobre las cuales reposaron, durante los días de la exposición, todas las suposiciones. Que todo era, simplemente, un show de habilidad manifiesta, que se podía dar por descontada cualquier manipulación de las entidades protectoras de animales y que de esta manera quedaba salvaguardiado el honor y los principios inalterables de la tradición antioqueña.

La protagonista de tan apasionante drama prefirió sustraerse de la importancia que suscitara en todos los medios su elocuente actitud y en un acto de legítima defensa se refugió en Jardín, una pequeña localidad a pocos minutos de la capital de la montaña. Allí entre el calor de los suyos y en compañía de un abrumador plebiscito de opinión –miles de cartas le llegaron desde los más remotos lugares del país– se dedicó a reanudar su trabajo, al que por lo demás, siempre le ha consagrado la mayor parte de su vida.

Fuentes dignas de todo crédito dejaron entrever que cualquier otro desenlace, no hubiera sido posible por ser otra coincidencia. BERNARDO SALCEDO

ALCANTARA 1960 – 1970

El Museo de Arte Moderno de Bogotá, presentó durante los meses de mayo y junio, una exposición retrospectiva de Pedro Alcántara, uno de los artistas más destacados de la generación del sesenta.

Su trabajo ha sido pionero en Colombia de la independencia del dibujo como modalidad, al tiempo que de la neofiguración como actitud estética. El hombre como presencia torturante y virtual ha constituído siempre el tema permanente de su preocupación. Su discurso dibujístico se ha desarrollado con base a un paseo tortuoso por el existencialismo (léase nadaismo) y el compromiso político. Sinembargo la investigación formal ha sacrificado cualquier manera panfletaria.

Pedro Alcántara. **Sin título.** 1965. tinta china sobre papel. 0.50 x 0.31 mts. foto: Fernell Franco.

La muestra hacía hincapié sobre la segunda mitad de los años 60, época en que Alcántara encuentra su fuerte personalidad, y sobre el desarrollo posterior de su obra sobre todo en el grabado, técnica en que se ha destacado como practicante al tiempo que como difusor y organizador de entidades.

Acompañaba la exposición una documentación amplia que incluía diseños de carteles, escenografías y vestuarios, al tiempo que numerosos programas y catálogos. Miguel González fue el curador de la exhibición.

GUSTAVO ZALAMEA

El artista bogotano Gustavo Zalamea expuso en la Galería Sandiego, de Bogotá y en la Galería Partes, de Medellín las series "La Plaza", "Todas las Instituciones", "Los Papeles de la Tierra" y "Los Caprichos", grabados realizados a cuatro manos con el artista Luciano Jaramillo.

Zalamea es un artista políticamente comprometido con su época y este compromiso es visible y palpable en toda su obra. Transcribe con mucha sutileza las vivencias que ha tenido y denuncia la violencia y la explotación de una sociedad capitalista. Su gran logro es no caer en el cartel o afiche proselitista, tan común en



Gustavo Zalamea. **La Plaza.** 1980. Acrílico sobre lienzo. sin mas datos.

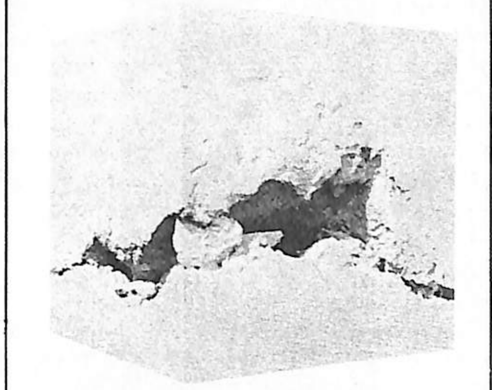
muchos de los artistas que se dedican a una temática similar. Es predominante las catedrales, en su serie de "La Plaza", como símbolo de dominio de una época que aún se aferra y no quiere ceder, donde es clara la alianza del poder eclesiástico y el poder civil, los cuales manejan la economía de sus feudos, la educación y la política. También hace referencia a la alineación de que han sido objeto poblaciones enteras al ser colonizadas salvajemente por los dominantes de turno. En la serie "Todas las Instituciones" enfatiza sobre el abuso del poder, retratando la clase dominante por medio de monstruosas figuras. Su última serie "Los Papeles de la Tierra" hace alusión a la polución y a los sistemas totalitarios de América Latina. Con este trabajo participará en un concurso que se efectuará en Ciudad de México, está elaborado en copias heliográficas y consta de 20 heliografías.

La limpieza y la destreza en el manejo de las distintas técnicas que emplea (oleo pastel, acrílico, tinta, lápiz, acuarela, guacha, serigrafía) son el denominador común en toda su obra. El manejo del color, con el cual hace resaltar una determinada situación y la manera como da solución a los espacios, refleja su disciplina y profesionalismo. Sin lugar a dudas, Gustavo es una nueva promesa en la plástica nacional, de ello dan confirmación estas muestras a que nos referimos y su formación intelectual. Tanto el público de Bogotá como el de Medellín mostró gran interés por la obra de este joven artista, quien obtuvo en 1978 el I Premio en el Salón de la Zona Central de Colombia.

WALTER CORREA CADAVID

RESEÑAS

BARRANQUILLA.



Samuel Pancer. **Sin título.** 1980. Poliéster y fibra de vidrio con agregados naturales. 0.54 x 0.54 x 0.54 mts.

Durante el mes de mayo se realizó la exposición de Samuel Pancer en la Galería Condor de Barranquilla. Pancer, Arquitecto de formación, presentó una serie de texturas de muros y paralelamente otra serie de esculturas, o modelos para ser construídas a mayor escala. Las esculturas se comportaban como un enjuiciamiento dramático a la pureza de la geometría, enormes cubos finamente facturados mostraban su interior al haber sido sometidos a una acción violenta que hizo flaquear su estructura. La pura geometría, la explosión del material, las fisuras y grietas al intentar reconstruir el objeto, eran los conceptos que interesaban sus esculturas, no así en las texturas un tanto pictóricas de su serie de muros que no atacaban problemas estructurales de forma y que mostraban pequeños detalles superficiales, los que sin ser pintura tampoco tenían las características del muro como elemento. ALBERTO SIERRA.

MEDELLIN

EL ARTE EN ANTIOQUIA Y LA DECADA DE LOS SETENTAS

Para la inauguración de su primera sede, el Museo de Arte Moderno de Medellín presentó una de las exposiciones mas ambiciosas de las realizadas hasta ahora en Medellín. "El Arte en Antioquia y la Década de los Setentas", fué el primer intento de ubicar históricamente las propuestas de los artistas antioqueños y de hacer luz

RESEÑAS



Marco Tobón Mejía. **Sin título.** 1924 aproximadamente. Bronce. 0.21 x 0.10 mts. Colección MAMM Medellín.

sobre los aciertos y desaciertos de sus valores locales. Por primera vez también se pudieron analizar las diferentes etapas de aislamiento y comunicación que sufrieron sus artistas hasta llegar a la década de los setentas.

La exposición estaba distribuida en forma cronológica y destacaba, en la sala de los maestros, la obra de Marco Tobón Mejía, artista de finales de siglo y principios del presente. Su caso es similar al de Andrés de Santamaría. Como él realizó la mayor parte de su obra en Europa y al igual que él aparece como un gran artista sin discípulos, una especie de isla, dentro una actividad repetitiva general. A pesar de que su contacto con el medio fué esporádico y de que su trabajo contínuo se hizo en París (al lado de Rodin), realizó algunos monumentos de carácter público y numerosos relieves entre los que se destaca el conmemorativo del centenario de la Independencia.

Contemporáneo suyo y de gran influencia por sus numerosos discípulos fué Francisco Antonio Cano. Instituyó entre nosotros la academia, ya en desuso en el viejo continente, dando principio formal a la enseñanza del arte en el instituto fundado por él en Medellín. Sus discípulos se limitaron a repetir esa academia que les trasmitió Cano, ligada al medio sólo por su temática bucólica pero cada día mas aislada de un contexto universal.

La ruptura con la blanda academia instaurada por Cano, estaba representada por Pedro Nel Gómez y especialmente por su discípula Débora Arango, quién mantiene aún en toda su fuerza la agresiva posición política que su maestro desplegó solamente al final de los años treintas. Pedro Nel Gómez instauró para nuestro mal, y regocijo de alguno que otro literato, la idea de que pintar antioqueño, aún así eso equivaliera a pintar mejicano, era la solución a una pintura regional. Los dos mil metros cuadrados de frescos sobre mitos y cantos a la raza y a sus dirigentes satisficieron los gustos de la clase dominante y anularon toda comunicación saludable con el exterior, repitiendo durante cuarenta años, discípulo tras discípulo, un fenómeno tal de nuevo aislamiento que hacía ver rejuvenecida la ya saturada escuela de Cano, representada en Eladio Vélez, el pintor mas sensible a los fenómenos de luz y color de nuestro paisaje.





José Posada. Cartel para cigarrillos Victoria. 1935. aproximadamente. Litografía 0.26 x 0.51 mts.

Actitudes políticas eficientes y claras, como las de Ricardo Rendón, otro de los artistas de la exposición del Museo de Arte Moderno de Medellín, acentuaban la posición absoleta de la escuela antioqueña que formó Pedro Nel Gómez, de la misma manera que las obras de Ignacio Gómez Jaramillo presentadas en la muestra aportaban conceptos concisos sobre la pintura en sí, no considerados por los artistas del momento, empeñados en una errática y evasiva posición regionalista.

Dos pioneros de la fotografía colombiana: Melitón Rodríguez y Jorge Obando se destacaban en la exposición por el profesionalismo de su obra y especialmente por la sensibilidad con la que documentaron paso a paso el desarrollo de la comunidad.

La evolución de la ciudad, sus eventos, sus personajes fueron consignados por ambos dejándonos documentos gráficos dignos de ser estudiados con detenimiento.



Jorge Obando. Avenida 1ero. de Mayo Medellín. 1940 aproximadamente. Fotografía. 0.10 x 0.15 mts.

Sin duda alguna, un gran aporte de la muestra fué la ubicación dentro de nuestro contexto del arte antioqueño, de José Posada, quién fuera durante veinte años diseñador gráfico de la Compañía Colombiana de Tabaco. Sus carteles para cigarrillos y sus fotografías acusan un extraordinario sentido compositivo e intentan desplazar por su calidad la necesaria importación de esquemas publicitarios en los años treintas. Su información sobre el arte gráfico en el estilo Deco, su manejo frontal y monumental de los objetos y figuras femeninas, lo convierten en el gran investigador de disciplinas que como el diseño gráfico no tenían precedentes en el medio.

En la sala de los años sesentas, al lado del fotógrafo Gabriel Carvajal, un bello dibujo de Fernando Botero se destacaba en medio de una década gris que preconizaba los años setentas: una época que ha-



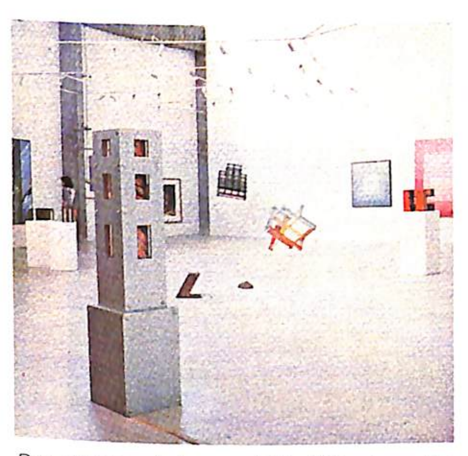
Ignacio Gómez Jaramillo. **Bodegón.** 1957. Oleo sobre lienzo. 0.64 x 0.80 mts. Colección particular Medellín. Foto Guillermo Melo.

bría de recibir saludables influencias especialmente por medio de las tres bienales de Coltejer; una época que proyectaría un arte nuevo derivado de una conciencia de la información, de saber que aislarse es repetirse y que somos parte de una cultura universal, con influencias, en un sistema dependiente.

La saludable multiplicidad de los años se-

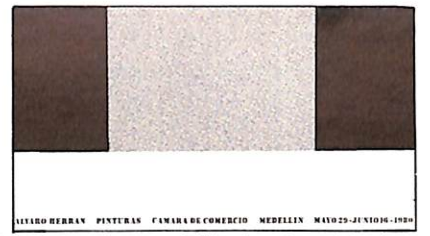
tentas reafirma en relación a esta muestra, un paso adelante de una comunidad diversa, heterogénea, que se expresa frente a un sistema universal con conciencia de sus origenes.





Dos aspectos de la exposición "El arte en Antioquia y la Década del setenta" en el MAMM. Medellín. Foto: Guillermo Melo.

La muestra, indudablemente, pecó por una cierta generosidad fruto de una mal entendida democracia. Sinembargo es la primera vez que en el ámbito de Medellín se presenta una exposición de tal magnitud y sentido didáctico. Es también la primera vez que un montaje, en el nivel de profesionalismo y claridad.con que fué hecho, establece con el público una comunicación como nunca la había hecho otro Museo de la ciudad. Esto asegura al menos la aparición en el medio de una empresa interesada en mejorar mediante sus exposiciones el nivel con que el arte se trata en la ciudad a nivel institucional. ALBERTO SIERRA.



Cartel para la exposición de Alvaro Herrán en La Cámara de Comercio de Medellín. Litografía. 0.33 x 0.58 mts.

ALVARO HERRAN EN LA CAMARA DE COMERCIO

Durante el pasado mes de junio del presente año, estuvo expuesta al público en la sala de exposiciones de la Cámara de Comercio de Medellín, la obra pictórica reciente de Alvaro Herrán.

Siendo Herrán un artista que goza de fama en nuestro medio, realmente su obra como tal, no ha sido muy conocida. Pués si la memoria no me engaña, uno de los últimos trabajos suyos exhibidos públicamente en esta ciudad, fué presentado en una de las Bienales* y a partir de entonces, solo muy restringidamente y con pocos cuadros se le ha visto en Medellín. La fama de que goza este desconocido que nos fué tan familiar en la pasada década, ha creado una como expectativa por conocer su trabajo artístico y fué esta exposición un buen momento para hacerlo.

En esta oportunidad, Herrán presentó 12 telas de respetables dimensiones, pintadas en acrílico, con una minuciosa y sofisticada técnica que sugiere a primera vista un amplio conocimiento de los medios utilizados, al tiempo que manifiesta una gran riqueza cromática en los resultados.

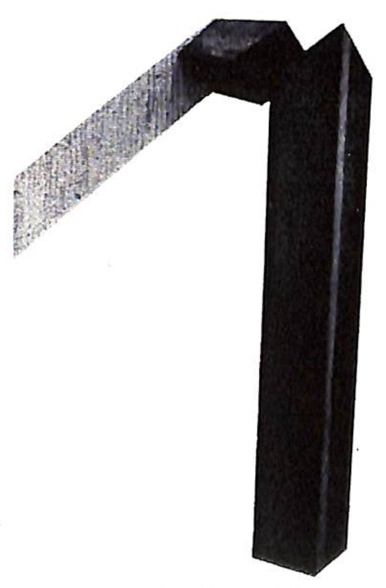
La pintura de Herrán es inteligente, su contenido plástico, su propuesta en otras palabras, nos remite a unos densos y misteriosos espacios-color, en los cuales se insinúan tonalidades fuertemente contrastantes con aquellos y que podríamos denominar tonalidades atrevidas; son si se acepta la expresión, sugerencias espaciales contruídas con colores excluyentes; y en estos espacios se vislumbran profundidades insondables heridas por fuertes y llamativas nubes de color.

Herrán divide la superficie de sus telas a partir de líneas de color contrastantes bien sea en sentido horizontal, bien en diagonales, apoyándose en una estricta geometría, que aunque rigurosa, no es compleja ni mucho menos confusa. A partir de la utilización de esta geometría, resultan en la superficie total del cuadro, varios planos de color, minuciosamente distribuidos, que presentan sugerencias de tonalidades rítmicas, cuyos referentes en nosotros, son aquellas regiones de sensibilidad onírica intuídas inconscientemente, que nos inducen a pensar en aquellos momentos que preceden a la vigilia, a los que si bien consideramos vacíos, son realmente los continentes de nuestra rica fantasía. JAIRO UPEGUI

ARMENIA

En Armenia (Quindío) se realizó el primer Salón de Artes Plásticas del Occidente Colombiano. El Salón estuvo patrocinado por la Lotería del Centenario y por la Oficina de Turismo de Armenia. Actuaron como jurados: Rita de Agudelo, Aseneth Velásquez, Alvaro Barrios, Alberto Sierra y Eduardo López.

Los premios fueron concedidos en el siguiente orden: 1er. premio a Alberto Uribe. 2do. premio a Ramiro Gómez y el 3er. premio fue compartido por Ronny Vayda y Jorge Ortiz. El premio especial para el artista más destacado en la década pasada tuvo tres candidatos: John Casttes, Ramiro Gómez y Juan Camilo Uribe concediéndosele a éste último.



Alberto Uribe. **Sin título.** 1980. Hierro y madera. 1.00 x 1.00 x 0.12 mts.

Jim Amaral. **Sin título.** 1979.
Técnica mixta. 0.28 x 0.17 mts.



JIM AMARAL

Septiembre 1980

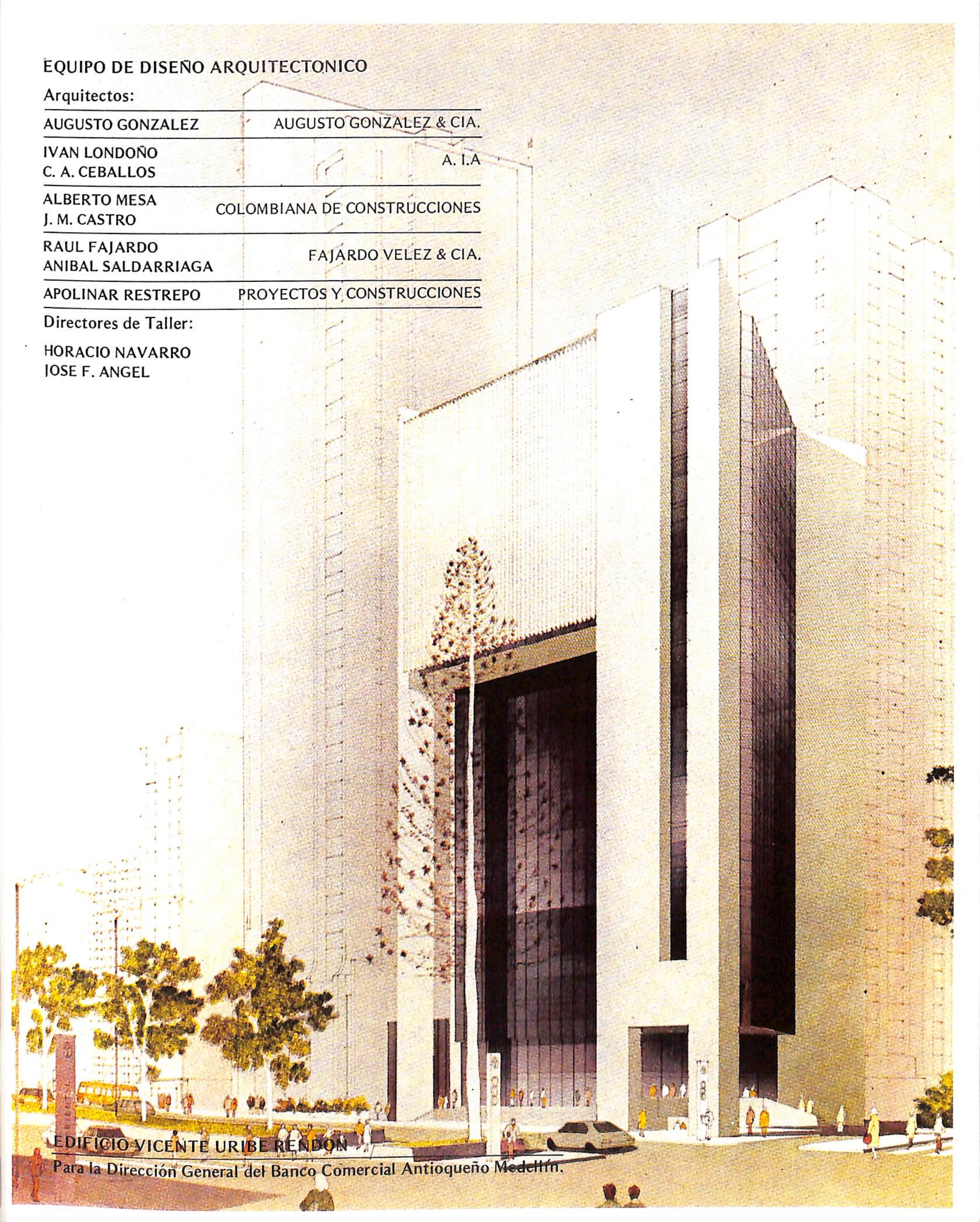
 GARCES VELASQUEZ GALERIA

Carrera 5a. No. 26-92 - Teléfono 2845593 - Apartado Aéreo 28936 - Bogotá D.E. — Colombia

JORGE ORTIZ

Octubre 1980

Jorge Ortiz. **Boquerón Septiembre 3 de 1979.** Fotografía blanco y negro.



EQUIPO DE DISEÑO ARQUITECTONICO

Arquitectos:

AUGUSTO GONZALEZ	AUGUSTO GONZALEZ & CIA.
IVAN LONDOÑO C. A. CEBALLOS	A. I.A
ALBERTO MESA J. M. CASTRO	COLOMBIANA DE CONSTRUCCIONES
RAUL FAJARDO ANIBAL SALDARRIAGA	FAJARDO VELEZ & CIA.
APOLINAR RESTREPO	PROYECTOS Y CONSTRUCCIONES

Directores de Taller:

HORACIO NAVARRO
JOSE F. ANGEL

EDIFICIO VICENTE URIBE RENDON

Para la Dirección General del Banco Comercial Antioqueño Medellín.

RODRIGO CALLEJAS
Sin título. 1980
Acrílico sobre lienzo
2.00 x 0.90 mts.

GALERIA DE LA OFICINA
Calle 52 No. 43-32
Medellín - Tel. 39 54 60





Santiago Cárdenas. **Pintura con espejo.** 1972. Oleo sobre lienzo. 1.90 x 1.64 mts. Premio adquisición de la III Bienal de Arte Coltejer.

ALVARO HERRAN. PAISAJE 1979. OLEO SOBRE LIENZO 1.70 x 2.30 MTS. COLECCION: NACIONAL FIDUCIARIA BOGOTA

